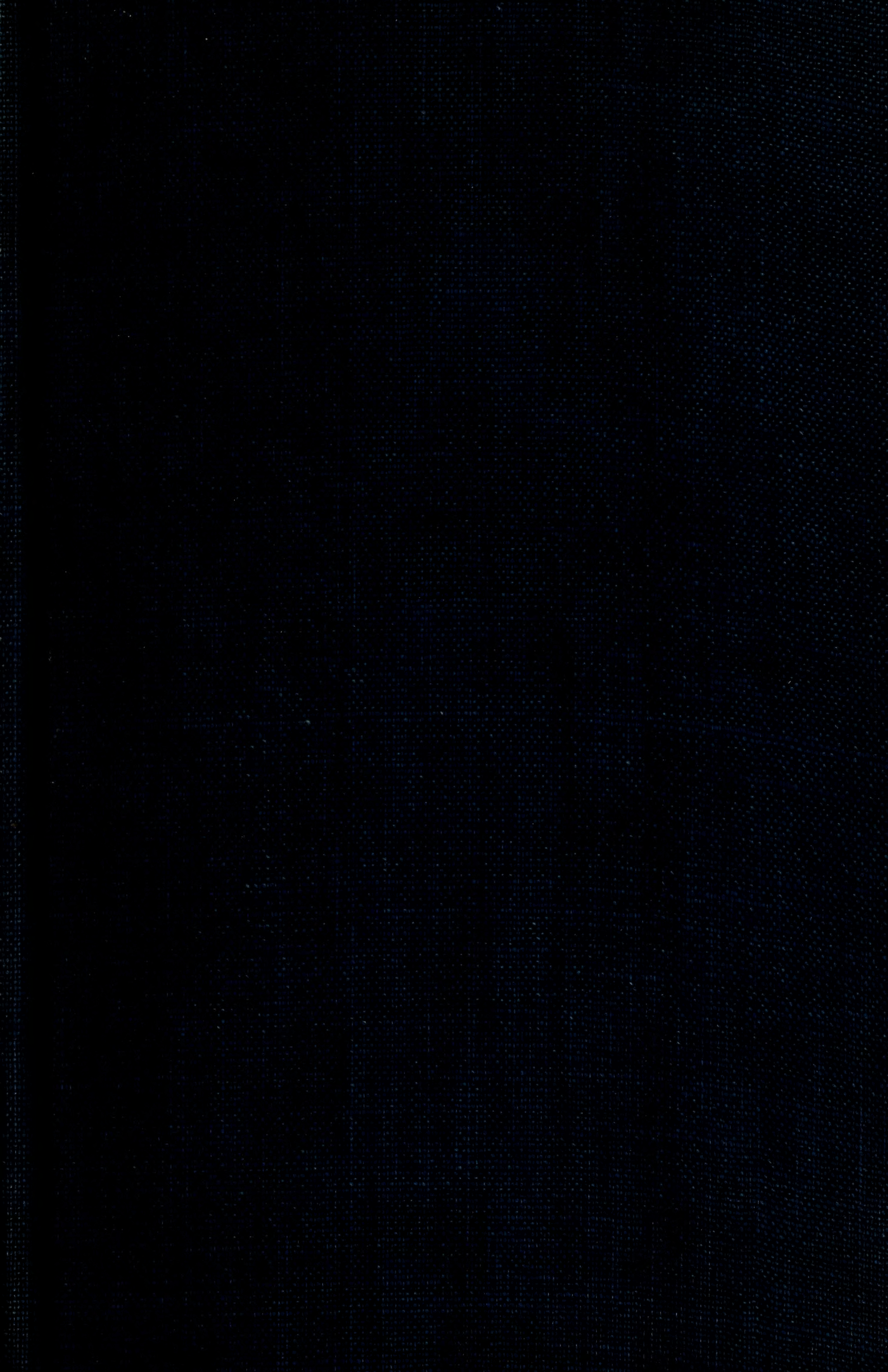
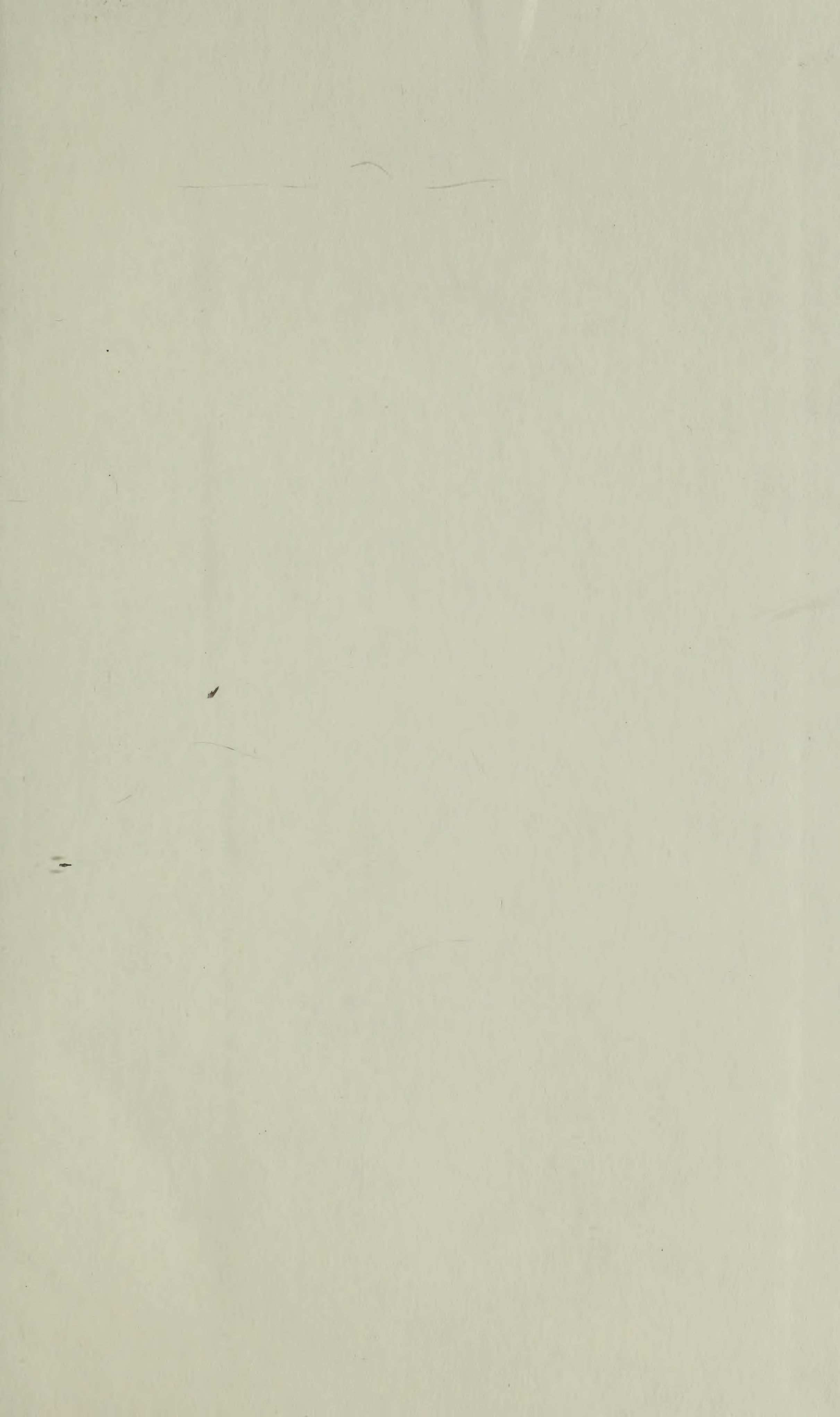
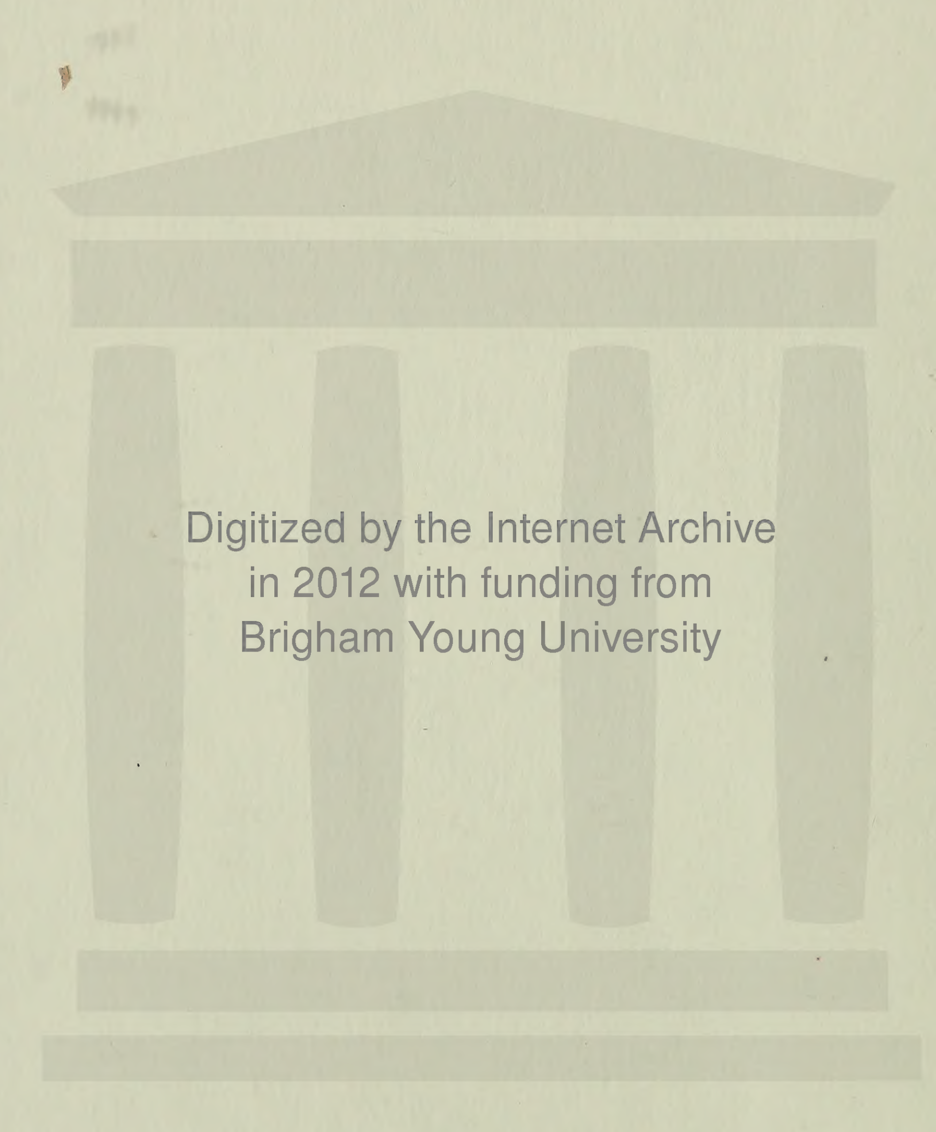






# DIE TONKUNST

## IN DER CULTURGESCHICHTE.

VON

EMIL NAUMANN.

---

ERSTER BAND.




BERLIN.
B. BEHR'S BUCHHANDLUNG.
(E. BOCK.)
1869.

# DIE TONKUNST

IN IHREN BEZIEHUNGEN

ZU DEN FORMEN UND ENTWICKELUNGSGESETZEN

ALLES GEISTESLEBENS.

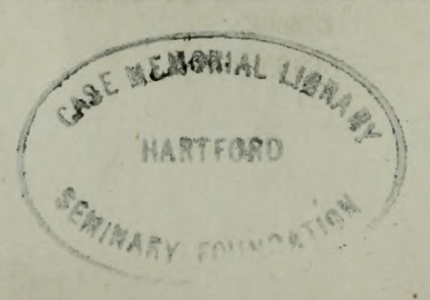
VON

EMIL NAUMANN.




BERLIN.
B. BEHR'S BUCHHANDLUNG.
(E. BOCK.)
1869.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.



# Vorrede.

Dies Buch hat die Bestimmung eines Lehrbuches, aber eines Lehrbuches ebensowohl für den gereiften Musiker, der Handwerk und Theorie seiner Kunst bereits erlernt, wie für den musikalisch und literarisch vorgebildeten Dilettanten, der sich ein selbständiges Urtheil über die aesthetische und geschichtliche Bedeutung der Musik und ihr Verhältniss zum Leben bilden will.

Nicht nur der Formalismus und die Technik seiner Kunst sollen dem Fachkundigen zum Gegenstande der Lehre werden; er soll auch ein bewussteres Verstehen und Eindringen in den Geist derselben, und darauf fussend, ein begründetes und sicheres Urtheil über die Künstler und ihre Werke bei Laien und Schülern ermöglichen. Solche Resultate können aber nur durch Erörterungen des eigentlichen Wesens und der idealen Aufgabe einer Kunst, so wie durch eine eingehende Würdigung der ihr, in dem Zusammenhange alles Geisteslebens, angewiesenen Stelle gewonnen werden. In der schönen Literatur und bildenden Kunst wird die Nothwendigkeit einer solchen Kritik längst nicht mehr bezweifelt; in der Musik dagegen, der volksthümlichsten aller Künste, haben die ethisch-aesthetischen Erörterungen ihrer Beziehungen zum Culturleben kaum erst begonnen. Während sich daher seit Lessing und Herder in der Poesie ein selbständiges Urtheil und eine feste Richtschnur für dasselbe bildeten, während Winckelmann, Carstens, Schinkel, Schnaase uns in den bildenden Künsten nicht mehr allein zur Bewunderung, sondern zu einer ernsten Antheil-

nahme an den verschiedenen Perioden ihrer Entwickelung und hierdurch zu einer Klärung unserer Begriffe über ihre letzten Zwecke und Ziele aufforderten, verhielt sich die Menge der Gebildeten, der Tonkunst gegenüber, bis vor kurzem nur geniessend.

Seit einem Jahrzehend ist es jedoch anders geworden. Der Geist unserer Zeit ist ein vorzugsweise klar verständiger und daher kritischer. Die Gegenwart will sich, nicht minder wie in dem Felde ihrer erstaunlichen realistischen Thätigkeit, so auch im Gebiete des Idealismus Rechenschaft von den bisher gewonnenen Resultaten geben, um dieselben in ihrer ganzen Bedeutung für den Standpunkt unseres heutigen Culturlebens zu würdigen und zu verwerthen.

So konnte es denn nicht fehlen, dass endlich auch die Musik von einem solchen Streben ergriffen ward, und wohl nur der Umstand, dass sie die jüngste der Künste ist, mag Veranlassung sein, dass man nicht schon früher ihr Verhältniss zum Strome der gesammten Culturentwickelung ins Auge zu fassen begann. In der Erörterung dieses Verhältnisses liegt aber nach unserer Meinung nicht nur der Schwerpunkt ihrer Beurtheilung, sondern auch eine der Möglichkeiten ihrer weiteren, unbehinderten Entwickelung.

Wer daher vorliegende Arbeit, nach ihrem etwas allgemein gehaltenen Titel urtheilend, in der Voraussetzung in die Hand nähme, darin eine jener feuilletonistischen Schriften über Musik zu finden, an denen unsere Zeit so reich ist, würde sich getäuscht sehen. Nicht weniger derjenige, der hier eine specielle Geschichte der Musik zu erhalten glaubte. Die Geschichte der Musik, in einem vorwaltend fachlichen Sinne verstanden — daher recht eigentlich die Geschichte des Tons und seiner Fortentwickelung — sind bereits von Männern wie Ambros, Burney, Brendel, Coussemaker, Dommer, Fétis, Forkel, Kiesewetter, Reissmann, Winterfeld und vielen Anderen eingehend und zum Theil erschöpfend behandelt worden.

Dem Verfasser musste es, im Gegensatz zu den genannten trefflichen Männern, gerade darauf ankommen, die Geschichte des Tons, so wie der Musiker und Musikschulen

nur insoweit zu berühren, als sich beide in einen inneren Zusammenhang mit der Entwickelung der Civilisation und Culturgeschichte bringen liessen. Dies ist aber nur bei den Grossmeistern, oder geistigen Anführern ganzer Schulen und Perioden der Fall. Es sind jene Geistes-Heroen, von welchen Goethe, ihre Erscheinung geheimnissvoll an Naturerscheinungen anknüpfend, sagt: „Ebenso wie die Pflanze von Knoten zu Knoten geht und zuletzt mit Blüthe und Saamen abschliesst, die Raupe Knoten an Knoten setzt und zuletzt einen Kopf bildet, bei höheren Thieren und dem Menschen sich die Wirbelknochen an einander fügen und mit dem Haupte abschliessen; wie ganze Corporationen als Gesammtheit etwas hervorbringen, das einen Schluss hat, z. B. die Bienen den Bienenkönig, so bringt ein Volk seine Helden hervor, die gleich Halbgöttern zu Schutz und Heil an ihrer Spitze stehen.“ —

Die Charakteristik und Darstellung solcher Geisteshelden war unsere Aufgabe. Die nennenswerthen Grössen zweiten und dritten Ranges dagegen gruppirten wir um jene Männer, wie um ihnen in der Kunstgeschichte gegebene natürliche Mittelpunkte, wobei denn zugleich ihre Beziehungen zu diesen oder jenen vorwaltenden Zeiteinflüssen, so wie ihre Ordnungen nach Schulen sich dem Blicke am deutlichsten darstellen dürften.

Nun haben zwar auch schon unsere speciellen Musikhistoriker und unter ihnen zuerst wohl Winterfeld, Brendel und der ebenso gründliche und gewissenhafte, wie geistvolle Ambros, bedeutungsvolle Seitenblicke auf die Entwickelung der übrigen Künste, so wie auf weitere Kennzeichen des Zusammenhanges alles Geisteslebens geworfen. Einerseits aber blieben solche gelegentliche Abschweifungen, dem Hauptzwecke der betreffenden Werke gegenüber, nur von secundärer Bedeutung, andererseits ward dabei mitunter von Voraussetzungen ausgegangen, denen sich der Verfasser nicht anzuschliessen vermag.

Und dann scheint es uns doch auch nicht dasselbe zu sein, ob man eine Wahrheit nur ahnt und andeutet, oder im Einzelnen deutlich unterscheiden und näher bestimmen zu

können glaubt; nicht dasselbe, ob man gelegentlich, oder im Anschluss an Friedrich von Schlegel's Ausspruch, dass die Architektur eine gefrorene Musik sei, gewisse im Allgemeinen bleibende Beziehungen zwischen den niederländischen Contrapunktisten und der christlichen Architektur herausfühlt, oder eine specielle formale und ethische Beziehung des Styles Sebastian Bach's auf das Princip und die Formen der Gothik nachweisen zu können glaubt.

Ob der Verfasser mit diesen und ähnlichen besonderen Anschauungen im Rechte sei, oder nicht, vermag freilich nur die Zukunft zu lehren. Jeder kann aber nur das vortragen, wovon er überzeugt ist und was er beweisen zu können hofft.

Als beweisend für seine Anschauungen musste es dem Verfasser aber gelten, dass gewisse, ihm gleichsam *a priori* vorschwebende Ideen, über einen bisher noch unerkannten, sowohl formalen, wie ideellen Zusammenhang der Musik mit den bildenden Künsten, der Poesie und dem gesammten Geistesleben, sich seit zwanzig Jahren immer entschiedener bewahrheiteten, und zwar um so bestimmter, je weiter er sich in ein Detailstudium der Künste, der Literatur und der Geschichte der Civilisation einliess. Wer aber bloss construirt, pflegt, wenn er seine Ideen am Leben und dessen Thatbeständen misst, die umgekehrte Erfahrung zu machen.

So waren dem Verfasser z. B. die Beziehungen des Styles der Tonschulen des 15. und 16. Jahrhunderts auf den Baustyl der römischen Basilika schon vor mehr als achtzehn Jahren gleich einer Ahnung aufgegangen, wie der letzte Abschnitt seines 1850 in den Nummern 28—31 der Bock'schen Neuen Berliner Musikzeitung veröffentlichten Artikels: „Ueber Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche" beweist.

Wilhelm Lübke, den dieser Artikel interessirt hatte, forderte den Verfasser schon damals auf, seine Ideen, betreffs einer solchen inneren Beziehung der Formen der kirchlichen Tonschulen auf die Baustyle des Mittelalters, näher auszuführen, was jedoch in jener Zeit durch andere Arbeiten unmöglich ward.

In ähnlicher Weise sprach der Verfasser eine seiner

Grundanschauungen der gesammten Kunstentwickelung im Jahre 1861 durch die Behauptung aus, dass im classischen Alterthum Plastik und Poesie, im Mittelalter dagegen Architektur, Malerei und Musik die Stellung dominirender Künste eingenommen hätten, und suchte hierfür die näheren Beweise beizubringen. Dies geht aus dem kunstgeschichtlichen Eingange eines im Jahre 1861 in den Nummern 17—19 der Bock'schen Musikzeitung enthaltenen Artikels: „Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer und Dorfschulkinder in den preussischen Rheinlanden" hervor. —

Der Schluss desselben Artikels handelt bereits von der Verwandtschaft des Styles eines Scarlatti und Lotti mit den Stylformen der Gothik und sucht darzuthun, aus welchen tiefer liegenden Gründen der Dom zu Köln und der Münster zu Strassburg schon im 12. und 13., die ihnen, ihrem ideellen und formellen Inhalte nach entsprechenden Tonschulen Italiens und Deutschlands dagegen erst Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts möglich waren.

Dass dem Verfasser die Kunst von früh an als eine Einheit gegolten, und er daher in der Tonkunst endlich auf eine Betrachtung der Entwickelung der letzteren in enger Verbindung mit der Entwickelung der übrigen Künste geführt werden musste, beweisen ebenfalls verschiedene seiner früheren Arbeiten.*)

So reifte allmählig der Entschluss in ihm, eine Darstellung der Geschichte der Tonkunst, im Zusammenhange

---

*) Darunter z. B.: „Ideen zu einer Geschichte der Tonkunst" (s. Neue Berliner Musikzeitung vom 1. Januar 1862), „Das musikalische Element in Shakespeare" (s. Julian Schmidt's Allgemeine Berliner Zeitung von 1862 Nr. 374 und 384), „Die musikalische Feier der Charwoche in Berlin" (s. B. Meyen's Neue Zeitschrift für Theater, Musik, Kunst und Literatur von 1863, Nr. 3 und 4), „Ernst Moritz Arndt's letzter Wunsch" (Beziehungen der deutschen und niederländischen Kunstentwickelung auf einander, sowie die culturgeschichtliche Bedeutung der deutsch-vlämischen Gesangsfeste berührend. S. Gartenlaube von 1862, Nr. 50.), „Die Afrikanerin" (s. Grenzboten von 1865, Nr. 33), „Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst" (Neue Berliner Musikzeitung 1866, Nr. 12—14), „Zur Geschichte des Oratoriums" (Neue Berliner Musikzeitung 1867, Nr. 26—31).

mit der Culturgeschichte, deren Spiegelung die Kunstgeschichte ja nur ist, zu unternehmen. Auf dem Gebiete, das hierbei betreten werden musste, fand er — wenigstens was eine Behandlung des gewählten Stoffes vom Standpunkte musikalischer Forschung anbetraf — fast noch *tabula rasa*. Es blieb ihm daher volle Freiheit, denselben in engere oder weitere Grenzen zu fassen.

Einer solchen Alternative gegenüber ergriff er die weitaus undankbarere Aufgabe, die Marksteine des von ihm zu bearbeitenden Feldes so weit wie möglich hinauszurücken, indem er sich nämlich nicht auf das Gebiet beschränkte, welches man, in einem engern Sinne genommen, häufig der Culturgeschichte zuweist, sondern den Plan fasste, die Kunstgeschichte, und in ihr wiederum die Entwickelung der Tonkunst, als ein nothwendiges Ergebniss des Processes der gesammten menschlichen Geistesentwickelung darzustellen.

Er fühlt sehr wohl, dass er hierbei in einer Zeit, in der sich Jeder möglichst auf seine eigene Specialität beschränkt, dem oft einseitigen, aber in seinem besondern Gebiete das Detail gründlicher beherrschenden Wissen des Fachmannes gegenüber, in eine nachtheilige Stellung gerathen muss. Eben so sehr ist er aber überzeugt, in den wesentlichsten Punkten auf die Länge Recht zu behalten. Die Zeit der Polyhistoren ist vorüber, das Einzelwissen in jedem besondern Fache hat sich bis zur Virtuosität gesteigert; billig Urtheilende werden daher nicht voraussetzen, dass der Verfasser den ihm vorliegenden, fast grenzenlosen Stoff, den ganz zu bewältigen mehr als ein Menschenleben nöthig wäre, überall erschöpfend beherrsche. Ihnen wird er deshalb für eine, in diesem Sinne, liebevolle Kritik und jede mitgetheilte Verbesserung nur dankbar sein.

Zur Entschuldigung der Kühnheit manches Behaupteten diene das Goethe'sche Wort: „Wenn ich die Meinung eines Andern anhören soll, so muss sie positiv ausgesprochen werden; Problematisches habe ich in mir selbst genug." Wo es sich nun gar, nach der Ueberzeugung des Autors, um Neues handelt, oder um Gesichtspunkte, die zu manchen der bisher üblichen in einem entschiedenen Gegensatze stehen,

trat die Aufforderung, positiv zu sein, fast als eine Pflicht an ihn heran. Nur klar und bestimmt ausgesprochen, wird ein neues Princip fasslich und deutlich; ergeben sich dann auch noch im Einzelnen Ausnahmen, von dem im Allgemeinen Behaupteten, so bleibt doch vorläufig immer der Gewinn, dass eine Wahrheit wenigstens in ihren Grundzügen mitgetheilt worden ist. Das ihr im Ausdruck, oder in der Form ihrer Fassung noch anhängende Irrthümliche, oder selbst ihre vielleicht nur relative Bedeutung werden sich im Laufe der Zeit und unter den Ausstellungen der Kritik von selber ergeben.

Es ist ein Zug unserer Zeit, die Vielheit organischer oder geistiger Gesetze zu vereinfachen und auf wenige aber allgemein gültige Grundwahrheiten zurückzuführen.

Aehnliches versuchte der Verfasser hier für das weite Gebiet der Künste, indem er den Begriff ihrer Vielheit in den der organischen Einheit aller Kunst zusammenzufassen bemüht war. In einem solchen Bestreben lag aber ein Grund mehr dafür, sich nicht zu weit ins Einzelne zu verlieren. Es kam hier vor allem darauf an, die Fundamente der Kunst- und Welt-Anschauung zu legen, die sich ihm im Geiste auferbaut und daher vorläufig nur die hierzu nöthigen grösseren Werkstücke zu behauen und an ihren Ort zu stellen. Eine solche Beschränkung erschien um so gebotener, als er in seiner Arbeit nur den Vorläufer ähnlicher und besserer Arbeiten erblickt, und darum auf seinem Wege der Sache, um die es sich handelte, einen besseren Dienst zu leisten glaubte, als durch eine verfrühte und zu detaillirte Kritik des minder Wichtigen oder Exceptionellen. Zu viel Einzelheiten würden vorläufig den Blick verwirrt und von den einfachen Linien des Grundplans abgezogen haben. Nicht ohne ironische Anspielung auf eine mitunter beliebte Behandlungsweise der Geistesgebiete, die sich nicht mit Richtmaass und Zollstock messen lassen, ruft einer unserer Weltweisen aus: „Wir würden gar Vieles besser kennen, wenn wir es nicht zu genau erkennen wollten. Wird uns doch ein Gegenstand unter einem Winkel von 45 Grad erst fasslich."

Man wird überall bemerken, dass der Verfasser grössere

Stücke von einer lebendigen Anschauung, als von der Abstraction hält, und dass die letztere für ihn nur insofern in aesthetischen und culturgeschichtlichen Materien einen Werth hat, als sie unmittelbare Folge einer unwandelbar auf die Dinge, Thatsachen und Erscheinungen gerichteten, treuen und schlichten Beobachtung ist. Der Verfasser macht darum auch weder den Anspruch, in dem allgemeinen Theile vorliegender Arbeit eine Aesthetik, noch in deren historischem Theil eine Philosophie der Kunstgeschichte gegeben zu haben. Wenn es ihm aber gelungen sein sollte, durch eine anschauliche und lebenswarme Darstellung der Geschichte seiner Kunst, in Verbindung mit den Gesetzen und der Entwickelung alles Geisteslebens, etwas zur Klärung der im Tongebiete seit den letzten Jahrzehenden einander widerstreitenden Ansichten beigetragen zu haben, so hält er seine Aufgabe für erfüllt. Eine solche Klärung war unmöglich, so lange man ausschliesslich im Gebiete der Tonkunst selber verweilte; dort blieb subjectiver oder tendenziöser Anschauung ein zu unbeschränkter Spielraum. Sie war nur möglich, wenn man die Musik aus ihrer Isolirung befreite und zwar durch das einfache Mittel, dass man ihre Aufgabe mit der Aufgabe der andern Künste verglich.

Wir geben zu, dass ein derartiges Unternehmen überflüssig erscheinen konnte, so lange die Tonkunst auf dem Gebiete naïven künstlerischen Schaffens fortfuhr, Grosses und Unvergängliches zu leisten. Seitdem aber an die Stelle einer unbefangenen, eine mehr reflectirende und von vorgefassten Principien ausgehende schöpferische Thätigkeit getreten ist, sollte Niemand mehr schweigen, der ein Wort zur Verständigung reden zu können glaubt.

---

# Einleitung.

---

Die Culturgeschichte kennt keine, durch chinesische Mauern geschiedene Geistesgebiete. Eins wächst in ihr aus dem Andern hervor, und so spielen auch die Lebensäusserungen von Herz und Vernunft, Geist und Gemüth, sich gegenseitig ergänzend und fördernd, im Strome der culturgeschichtlichen Entwickelung in einander über.

Wenn wir eine solche Erfahrung schon am Empfinden, Denken und Thun der Menschheit im Ganzen machen, wie viel mehr wird sie sich der Entwickelung der Künste gegenüber bewahrheiten, die uns nicht nur bei den ältesten Völkern, sondern auch in den Zeiten ihrer Blüthe, Hand in Hand verschlungen, entgegentreten, und zwar hier selbst in ihrer wunderbaren Vereinigung in ein und derselben Person, z. B. in dem Maler, Bildhauer, Architekten und Poeten Michel Angelo, oder dem Maler, Architekten und Musiker Leonardo da Vinci.

Und wie sieht es denn in dieser Beziehung speciell in der Tonkunst aus? Ist es nicht charakteristisch, dass Händel, der Schöpfer wahrhaft plastischer Tongebilde, ein Liebhaber von Bildern und Statuen, Mozart, der Dramatiker, ein Verehrer Shakespeare's, Gluck ein Bewunderer der Kunst und Literatur der Alten und des antikisirenden Klopstock war, während Bach, in subjectivster Hingabe an seinen persönlichen Christus und die christliche Idee, die eigenste innere Welt fand, Beethoven sich ganz in den, dem christlichen Idealismus so nahe stehenden Plato versenkte, und mit Schiller in leidenschaftlich dithyrambischem Schwunge sang: „Freude! schöner Götterfunken?“

Es ist eigenthümlich, dass solche Beziehungen bisher so wenig in ihrer tiefen Bedeutung gewürdigt worden sind, während doch die Beziehungen der Wissenschaften auf einander bis zu einem gewissen Grade schon in das allgemeine Bewusstsein übergegangen sind. Dies hat offenbar seinen Grund nicht darin, dass in Männern wie Aristoteles, Leibniz, Kant und Lessing alle Wissenschaften vereinigt erscheinen, denn solchen Persönlichkeiten begegneten wir auch schon in der Kunst, sondern darin, dass die Erkenntniss der Einheit aller Wissenschaft weit früher sich Bahn brach, als die der Einheit der Kunst, so dass sie in dem Kosmos eines Humboldt bereits in der Form der Lehre eine Verkörperung zu finden vermochte.

Wie es aber nur eine Wissenschaft giebt, so giebt es auch nur eine Kunst, deren verschiedene Offenbarungen die Einzelkünste sind. Mag der Poesie das weihevolle Wort entströmen, die Sculptur ihre Göttergestalten erschaffen, die Malerei höchste Schönheit im Spiele der Farben entfalten, lasse die Tonkunst Ströme des Wohllautes dahinbrausen, wölbe die Architektur ihren germanischen Dom zum Himmel empor, oder stelle sie dem erstaunten Blicke die stolzen Säulenreihen griechischer Tempel dar — sie alle kränzen nur die eine hehre Mutter, aus deren Schoosse sie dereinst hervorgingen.

Dem Grossen, Unaussprechlichen gegenüber greifen wir gern, um es uns fassbarer zu machen, zum Bilde. — Wie die Meridiane an unserm Erdglobus von ein und demselben Punkte ausgehen, sich dann immer weiter von einander entfernen, sich hierauf gegenseitig wieder nähern, um endlich abermals in demselben Punkte zusammenzutreffen, so gehen auch die Künste ursprünglich von ein und demselben Punkte aus, scheinen sich dann, bei zunehmender Selbständigkeit einer jeden, immer weiter von einander zu entfernen, vereinigen sich jedoch ebenfalls wieder in einem gemeinsamen Endpunkte ihrer Bahn. Wie nun aber vom Aequator aus Breitengrade die Meridiane durchschneiden, so laufen auch durch die verschiedenen Epochen des Entwickelungsganges der Künste überall in gleicher Weise erkennbare Geisteszonen

hindurch und machen jenen Entwickelungsgang auch da, wo die Künste am weitesten von einander abzustehen scheinen, zu einem innerlich verbundenen. Denn, was die eine Kunst auch je erstrebte, die andere hat dasselbe ebenfalls zu ihrer Zeit gefunden.

Aber nicht nur die von Menschen gezogenen Breiten- und Längengrade, auch die Natur zeigt uns ähnliche sich wiederholende Erscheinungen in den von einander entlegendsten Ländern. Alexander von Humboldt, der die heilige Mutter alles Lebendigen in ihrem stillsten Walten und der reichsten Fülle ihrer Schöpfungen belauschte, lehrt uns, dass sich unser Planet in drei verschiedenen Richtungen mit derselben Pflanzendecke in organischer Abstufung bedeckt: Vom Aequator nach den Polen, also nach den Breitengraden — nach den Erhebungen unseres Erdsphäroids — und nach den, unsere ganze Erde umschliessenden Sphärengürteln, die nicht ganz mit denselben Breitengraden der beiden Hemisphären übereinstimmen.

Auch hierfür zeigt sich uns Analoges im Entwickelungsgange der Künste. Denn was für die Zonen der räumliche Abstand ist, ist in der Entwickelung der Künste der durch ihr verschiedenes Alter, das wir später nachzuweisen hoffen, bedingte zeitliche Abstand der einen von der andern. Wir erblicken nun in den Künsten einerseits jenes allmählige Emporblühen aus starren Anfängen bis zu der Mittagshöhe ihrer Entwickelung, sowie von da aus wiederum ihr allmähliges Absterben bis zu abermaliger Erstarrung, welches uns unwillkürlich an die Abstufung des Reichthums der Pflanzendecke von den Polen nach dem Aequator und von diesem wieder nach den Polen erinnert; andererseits bemerken wir, trotz der, in den verschiedensten Zeiten nach einem organischen Bildungsgesetze in den Künsten sich wiederholenden Merkmalen gleicher Entwickelung, gewisse Modificationen derselben, welche ihren Grund in dem veränderten Charakter der Weltanschauung der einen Epoche gegen die andere haben, und diese würden wir den Modificationen vergleichen, die, die unsern Erdball umschliessenden Sphärengürtel, sowohl durch die verschiedenartige Erhebung unseres Erd-

sphäroids, wie durch das verschiedene Verhältniss, in welchem die Meere und die Continente auf den beiden Hemisphären zu einander stehen, erleiden. Eine auch in's Einzelne gehende Anwendung dieser im Allgemeinen gezogenen Parallelen ist nicht allzu schwer. Die Entwickelung z. B. einer so sehr dem tiefsten Gemüthsleben entwachsenden Kunst wie die Musik musste eine andere in der Geistessphäre eines Weltzeitalters sein, das in einem Jenseits nur eine Welt wesenloser Schatten erblickte, und wiederum eine andere in der Geistessphäre eines Weltzeitalters, dem umgekehrt das Diesseits als eine Schattenwelt erschien und nur das Jenseits als eine Welt des Lebens.

Eine Auffassung der Tonkunst von solchen und ähnlichen Gesichtspunkten aus, dürfte bereits klar werden lassen, was wir unsererseits unter der culturgeschichtlichen Seite der Entwickelung der Musik verstehen. Erfasst man dieselbe mehr äusserlich, so würde z. B. auch eine Geschichte der Erfindung der verschiedenen musikalischen Instrumente und der allmäligen Vervollkommnung ihres Baues einen bedeutenden Platz darin einzunehmen haben. Fasst man sie dagegen in unserem Sinn, daher vor allem in ihrem Verhältniss zu Religion, Staat, Erziehung und dem Gemüthsleben der Völker, sowie in ihren innigen Beziehungen zu localen und klimatischen Verhältnissen, zu dem Charakter der Nationen und deren verschiedener oder wechselnder Weltanschauung, so kann darin keine Geschichte der Instrumente mehr Platz finden, und auch diese nur da berührt werden, wo sich ihre Beziehungen auf den gemüthlichen oder geistigen Grundton eines Zeitalters nachweisen lässt.

Wenn irgend welche Aeusserungen im Geistes- und Gemüthsleben Blüthen der Cultur genannt zu werden verdienen, so sind es gewiss die, der Pflege der Tonkunst gewidmeten Bemühungen eines Volkes. Denn die Musik erscheint nicht allein, wie die andern Künste, erst in einem Zeitpunkte auf dem Schauplatze ihrer Thätigkeit, in welchem die harten Kämpfe der Völker um ihre Existenz und des Lebens Nothdurft überwunden sind, sondern zögert selbst dann noch mit

ihrem Auftreten, wenn die andern Künste bereits in ihrem höchsten Glanze strahlen.

Aber auch ganz abgesehen hiervon hat die Musik, als Kunst genommen, so viel weniger mit den realen Bedürfnissen des Lebens zu thun, als die übrigen Künste, dass schon hohe, ideale Ansprüche an das Dasein vorausgesetzt werden müssen, wenn sie sich über jenen kindlichen und primitiven Zustand, in welchem wir sie bei Naturvölkern erblicken, zur Kunst erheben soll.

Eine der Aufgaben einer Darstellung der Tonkunst in der Culturgeschichte wird daher eine nähere Beleuchtung der eigentlichen Gründe dieser bedeutsamen Weise ihres Auftretens sein müssen. Hier kann aber nach unserer Ueberzeugung nur Klarheit gewonnen werden, wenn wir die Musik, einerseits in ihren Beziehungen zum gesammten Geistesleben, andrerseits aber in ihrer, aus jenen Beziehungen mit unabweisbarer Consequenz hervorgehenden, Stellung zum Entwickelungsgange der Civilisation zu begreifen suchen. Derjenige Theil unserer Darstellung, den wir in dem nachfolgenden Bande zu entwickeln im Begriffe stehen, hat es mit der erstgenannten der beiden oben angeführten Beziehungen der Tonkunst zum Culturleben zu thun. Die uns in demselben gestellte Aufgabe wird daher vor allem darin bestehen, die Musik und die derselben eigenthümliche Art der Verwirklichung künstlerischer Ideale, als eine aus der einheitlichen Organisation des menschlichen Geistes mit Nothwendigkeit hervorwachsende Lebensäusserung aufzufassen. Nur unter einem solchen Gesichtspunkte dürften gewisse, die Aufmerksamkeit jedes Denkenden beschäftigende Fragen und gewisse hochbedeutsame Erscheinungen im Culturleben, die beiderseits noch manches Räthselhafte behielten, obwohl man ihre Beantwortung verschiedentlich versuchte, ihre befriedigende Lösung finden.

Wir staunen z. B., wenn wir hören, dass im Zeitalter hellenischer Cultur und Kunst das Verständniss für die Bildwerke eines Phidias und Praxiteles, oder für die Homer'schen Gesänge und die tragische Muse eines Aeschylos und Sophokles ein volksthümliches gewesen. Es ist uns bereits zur Gewohnheit geworden anzunehmen, dass eine

solche Erscheinung einzig in ihrer Art dastehe und daher für alle Folgezeit etwas auch nur Annäherndes ganz unmöglich sei.

Gerne geben wir zu, dass die kleine Scholle Attika, deren Quadrat-Flächeninhalt kaum dem eines unserer deutschen Herzogthümer gleichkam, und von der dennoch eine Wirkung ausging, der die gesammte Welt noch gegenwärtig die Hälfte ihrer Bildung verdankt, keinen Vergleich duldet. Ist es aber weniger erstaunlich, wenn in unseren Tagen Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sinfonien — Werke, die der Menge weder durch Nachahmung von Naturvorbildern, noch mittelst einer Anlehnung an Worte und Begriffe einen Massstab ihrer Beurtheilung darbieten — von Tausenden aus allen Schichten der Bevölkerung, bis zum Handwerker und Arbeiter hinab, gehört und genossen werden? — Dürfte nicht der Nachwelt auch die Kunde von einem solchen Cultus der erhabensten Schöpfungen der Tonkunst einmal unglaublich erscheinen und es sich daher wohl der Mühe verlohnen, hierfür, ebenso wie für die volksthümliche Bedeutung der Poesie und Sculptur bei den Griechen, den tiefer liegenden Gründen nachzuspüren? —

Wir glauben, dass die Antwort auf solche Fragen nur bejahend ausfallen könne, da wir unser Wissen bereichern sollen, selbst wenn wir nicht — wie unschwer in dem gegebenen Falle — die ihm zu verdankende Erweiterung unseres sittlichen Bewusstseins und unserer aesthetischen und geschichtlichen Weltanschauung, sowie die für das praktische Leben sich daraus ergebenden Folgen voraussähen. — Jene tiefer liegenden Gründe werden wir aber nur dann zu finden und aufzudecken vermögen, wenn wir die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Geistesgebieten, daher auch zwischen der Tonkunst und dem Volksbewusstsein der Gegenwart, als dem Produkte eines grossen geistesgeschichtlichen Prozesses, näher in's Auge fassen.

Zwar will es nicht recht mit den uns zur Gewohnheit gewordenen Anschauungen der Tonkunst stimmen, dass dieselbe, als die freie Tochter der Phantasie, an gedankliche und in Begriffe zu fassende Geschichtsprozesse gebunden sein

solle; oder dass ihr Geheimniss, das eben, da sie die Kunst unmittelbaren Fühlens und Empfindens ist, im Unaussprechlichen zu ruhen scheint, je ausgesprochen werden könne. — Wir sind demungeachtet zu solchen Voraussetzungen nach allen Seiten hin berechtigt.

Der dänische Naturforscher Oerstedt sagt eben so wahr wie prägnant: „Ich glaube, dass unser Vergnügen an der Musik sowohl auf den Sinnen wie auf der Vernunft beruht, weil die Töne und deren Verhältnisse, obwohl sinnliche, eine verborgene Vernunft enthalten, welche unbewusst unsere Seele durchdringt."

Wir dürfen dies Wort, wenn es auch nur als geniales Aperçü hingeworfen wurde, ein wahrhaft prophetisches nennen. Jene „verborgene Vernunft," die Oerstedt im Reiche der Töne ahnte, existirt wirklich. Sie zeigt sich in der Wiederkehr der Gesetze alles Geisteslebens, sowohl in der Welt der musikalischen Kunstformen, wie in der Stufenfolge und dem Verlaufe der ganzen geschichtlichen Entwickelung der Tonkunst. Diese Gesetze haben daher hier, ebenso wie in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt, eine doppelte Bedeutung, indem sie sich einerseits als vorwaltend formale, andererseits als vorwaltend ideale darstellen. Beide aber bedingen eine musikalische Entwickelung, die mit der Entwickelung in Religion, Kunst, Wissenschaft und Staat auf das Strengste verbunden ist, und daher auch nur Hand in Hand mit dem allgemeinen Fortschritt des menschlichen Denkens, Empfindens und Thuns begriffen zu werden vermag.

Wir machen somit die wunderbare Erfahrung, dass der Mensch selbst da, wo er schrankenlos den Eingebungen seines Gefühls zu folgen glaubt, und hierbei wiederum selbst in derjenigen Kunst, die, bei mangelndem Vorbilde in der Natur, subjectivem Belieben den freiesten Spielraum zu gewähren scheint, an eherne und unverrückbare Gesetze gebunden ist; dass er in Augenblicken, wo er nur der, durch den Tag erregten zufälligen Stimmung seines Inneren Ausdruck zu leihen meint, sich in Bahnen bewegt, die ihm durch den Einfluss eines, schon vor Jahrtausenden in Wirksamkeit getretenen, und die gesammte Geistes-Entwickelung beherrschenden

Grundgesetzes, so und nicht anders zu wandeln, im voraus bestimmt war.

Unter solchen Gesichtspunkten gewinnen sowohl ganze Schulen, wie die einzelne grosse künstlerische Persönlichkeit, noch mehr aber das classische Kunstwerk selber, eine ähnliche Bedeutung wie Naturerzeugnisse, da sie mit derselben Nothwendigkeit und nach gleichen unverrückbaren Gesetzen wie jene hervorgebracht wurden und sich entwickelten. Nur, dass wir es in ihnen mit einer höheren Natur zu thun haben, die, wenn sie auch der unbewussten nicht absolut gegenübersteht, so doch als eine darüber erhabene sich darstellt: Wir meinen, mit der Natur des menschlichen Geistes.

Darum giebt es auch den Schöpfungen der Kunst, wie denen der Natur gegenüber, nur einen Massstab der Beurtheilung und nur eine Möglichkeit allseitiger Verständigung, welche beide immer nur in einem wiederholten Zurückgehen auf die eigene lebendige Anschauung und auf die hierbei gemachten Beobachtungen und Erfahrungen, zu finden sein werden.

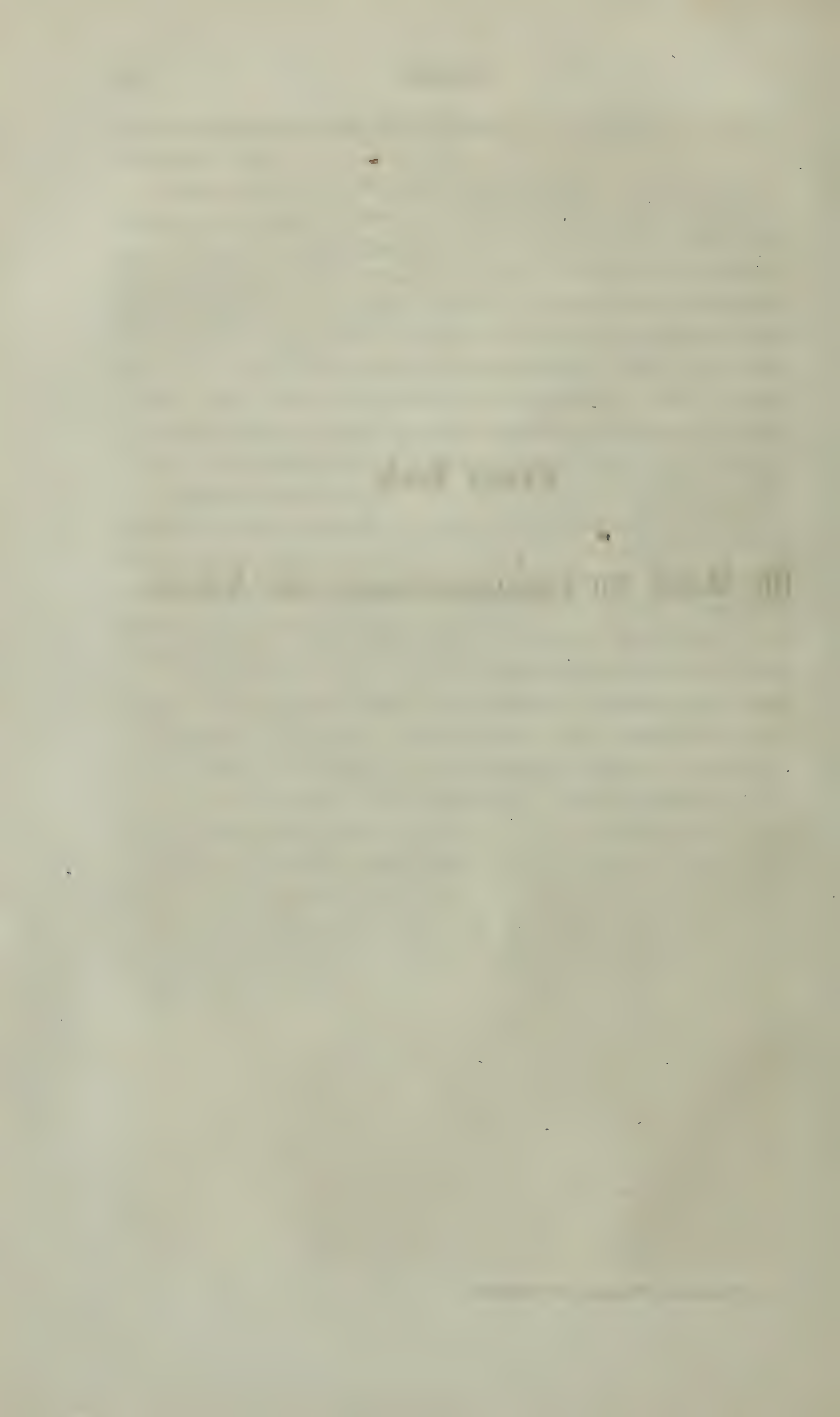
Bedienen wir uns nun, ehe wir die Beziehungen der Tonkunst zu ihr weiter abliegenden Gebieten berühren, des oben erwähnten Verfahrens zu dem Zwecke, den organischen Zusammenhang der Musik mit den anderen Künsten darzuthun, und zwar an einem Vergleiche ihrer Ausdrucksformen und Schöpfungen mit denen jener. Das ahnungsvolle Wort Goethe's: „Von der Musik laufen gleich gebahnte Wege nach allen Seiten," mag uns, wenn wir uns hierbei in immer weiter geschwungenen Kreisen um den Ausgangspunkt unsrer Untersuchung werden bewegen müssen, ermuthigen und mit Zuversicht erfüllen.

---

# Erstes Buch.

## Die Musik im Zusammenhange der Künste.

---



## Erstes Buch.

# Die Musik im Zusammenhange der Künste.

Wollen wir die Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der Culturgeschichte darstellen, so müssen wir zunächst ihre Beziehungen zu den übrigen Künsten in's Auge fassen. Der Grund hierfür liegt nahe. Die Künste in ihrer Gesammtheit begreifen für sich allein bereits eine ganze Seite des Culturlebens, gleichen einem mächtigen, an Blüthen und Früchten überreichen Aste am Baume der Menschheit, oder einem Strome, der den Entwickelungsgang des innersten Anschauungsvermögens und Empfindungslebens der Völker in wunderbarer Klarheit wiederspiegelt. Bis zu einem gewissen Grade erfolgt eine solche Spiegelung zwar auch in Religion, nationalem Leben und der Wissenschaft, aber nicht in so naiver unbefangener Weise, und darum auch nicht in so ursprünglicher Gestalt. In der Wissenschaft werden Reflexion und Schule, in der Religion und dem staatlichen Leben, Ueberlieferung und System den treuen vollen Gemüthsausdruck schmälern oder trüben. Ueberdiess liegt der Schwerpunkt von Religion und Wissenschaft ganz wo anders, als in der Wiederspiegelung des reinsten Anschauungsvermögens und tiefsten Empfindungslebens eines Volkes. An diesem betheiligen sie sich nur secundär und insofern alles Geistesleben sich berührt.

Aber — wie wir schon oben andeuteten — nur die Künste in ihrer Gesammtheit, nicht eine einzelne Kunst, werden jenes reinste Anschauungsvermögen, jenes tiefste Empfindungsleben der Menschheit nach allen Seiten hin, und in dieser Allseitigkeit auch wieder ergänzend, erklärend und berichtigend für die Sphäre der einzelnen Kunst, darzustellen vermögen. Die einzelne Kunst dagegen wird immer nur eine Seite der künstlerischen Anlage eines Volkes zur Anschauung bringen und daher, in solcher Absonderung aufgefasst, auch nur ein unvollständiges Bild ihrer Stellung zum Culturleben geben.

Musik und Poesie," dessen Ueberschrift absichtlich an den zweiten ausgeführteren Titel des *Laokoon* anknüpft, drückt daher auch unsern Standpunkt aus. — Ist es wahr, wenn Lessing sagt: dem Dichter ist mehr erlaubt als dem Maler und der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer, als der in Worten, so ist es auch wahr, dass dem Dichter in Bezug auf Schilderung localer, nationaler und culturgeschichtlicher Zustände und Vorgänge, oder in der Darstellung von Charakteren und mythischen, heroischen und poetisch bedeutsamen Persönlichkeiten unendlich mehr Spielraum gegeben ist, als dem Musiker, der sich in dieser Beziehung, wie Beethoven in der *Eroica*, oder der Ouvertüre zu *Coriolan*, nur auf die allgemeinsten Andeutungen beschränken soll. Und wenn Lessing sagt, er finde es sehr wohl begründet, dass Jupiter beim Dichter der zornige, Blitze schleudernde Gott sei, beim Bildhauer aber nur der in ernster Majestät thronende, oder dass Laokoon beim Dichter schreie, während ihn der bildende Künstler wohlweisslich ohne die hässliche weite Mundöffnung darstelle, so darf mit demselben Rechte gesagt werden, dass da, wo der Maler die Umrisse und Farbentöne einer Landschaft wiederzugeben suche, der Musiker nur die Empfindung wiederspiegeln solle, die dieselbe Gegend, sei sie nun idyllischer, romantischer oder grossartiger Natur, in seinem Herzen wachruft. Alle sogenannte Tonmalerei, der höchstens als einem humoristischen Zuge, wie gelegentlich in Haydn's Jahreszeiten und beim Eintritt der Vogelstimmen in Beethoven's Pastoralsymphonie, oder als einer leichten vorüberrauschenden Spielerei ein Platz einzuräumen ist, erscheint daher, wie die von Lessing verurtheilte Malerei in der Poesie, oder das zu weit getriebene Spielen des Dichters mit Reimen und Lauten, vom Uebel.

Man darf nun allerdings bei der Bestimmung der Grenzen der Künste nicht in das entgegengesetzte Extrem fallen, wie geschehen würde, wenn man alle Uebergänge und gelegentliche Verbindungen zwischen ihnen läugnen wollte. Es existirt nicht nur, wie schon erwähnt, ein Zusammenwirken mehrerer Künste in ein und demselben Kunstwerk, dessen verschiedenartiges Auftreten wir bei der eigentlichen Erörterung ihres Zusammenhanges näher zu schildern gedenken, sondern es giebt auch bestimmte Gattungen und Formen künstlerischer Darstellungsweise, die gewissermaassen zwischen zwei Künsten mitten inne stehen, daher ebensowohl der einen, wie der andern Kunst angehören können. Hierhin ist z. B. die Karyatide zu zählen, die die Architektur mit der Sculptur verbindet.

Die Karyatide gehört zur Sculptur, indem sie, im Gegensatze zur Architektur, die Menschengestalt nachbildet, insofern sie aber zugleich, wie die Säule oder der Pfeiler, zum Tragen und Stützen

bestimmt ist und in solcher Eigenschaft ein nothwendiges und unentbehrliches Glied am Leibe des Gebäudes wird, gehört sie zur Architektur. — Nicht weniger participiren beide Künste am Obelisken und ähnlichen monumentalen Bauten, wie z. B. an der antiken, frei für sich selber dastehenden und mit plastischen Reliefs bedeckten Säule, z. B. der Trajans- und Vendôme-Säule in Rom und Paris, oder an der gothischen Spitzsäule, sobald sie für sich als Monument aufgestellt ist, wie der „schöne Brunnen" in Nürnberg, oder das „hohe Kreutz" in der Rheinprovinz zwischen Bonn und Godesberg. Die gothische Spitzsäule wird in diesem Falle, abgesehen von der reicheren Steinmetzen-Arbeit, gewöhnlich zum blossen Gerüst für die auf Consolen und in Nischen an und auf ihr vertheilten und mit ihr organisch verbundenen Sculptur.

In ähnlicher Weise, wie mit der Sculptur, begegnet sich die Architektur auch mit der Malerei auf einem zwischen beiden befindlichen gewissermaassen neutralen Gebiete; in Mosaiken nämlich, gleichviel ob dieselben als Fussböden oder Wandbilder vorkommen. — Mosaiken gehören als bildliche Darstellungen zur Malerei, dagegen wiederum zur Architektur, indem sie nicht, wie gewöhnliche Wandgemälde, nur scheinbar, sondern auch materiell — als Partikel derselben nämlich — mit den Mauern und Wänden eines Gebäudes sich verbinden. In der Gestalt von Fussböden gehören sie sogar zu den geradezu unentbehrlichen und nothwendigen Bestandtheilen eines Gebäudes, wie ja auch ihr aus Steinchen bestehendes Material, das der Architektur ist.

Ungeachtet aller dieser Beziehungen geht jedoch aus den angeführten Beispielen immer wieder hervor, wie weit solche Berührungen zweier Künste auf Zwischengebieten von jener unmöglichen gleichmässigen Verschmelzung und dem Aufgehen aller in einem Kunstwerke der Zukunft oder von einem Hinübergreifen der einen Kunst in das Gebiet der andern, in dem oben von uns getadelten Sinne entfernt sind. Haben wir es hier doch überall entweder mit Kunstformen zu thun, die nur als Glieder oder Theile eines höheren künstlerischen Ganzen eine Bedeutung haben, wie denn sowohl die Karyatide wie Mosaiken ohne ein Gebäude undenkbar sind, oder mit Kunstwerken von mehr untergeordneter weil ornamentaler, als selbständiger Bedeutung, denn sowohl die frei stehende antike Säule, wie die gothische Spitzsäule haben eine berechtigte Einzelexistenz nur insofern, als sie etwas ausser sich, der Ausschmückung eines Platzes, einer Halle, eines Hofes dienen, sich als äusseres Erinnerungszeichen an ein historisches Ereigniss, oder als eine in ansprechender Gestalt geformte nützliche Einrichtung z. B. als Brunnen u. s. w. hinstellen.

Die Musik endlich, von der ausgehend man doch gerade eine

Auflösung der Selbständigkeit der Einzelkünste gewollt, zeigt — charakteristisch genug — von allen gerade die geringste Neigung, sich auf neutralem Gebiete mit einer andern Kunst in einer Weise zu berühren, die es zweifelhaft liesse, mit welcher von beiden man es eigentlich zu thun habe. Denn ebenso zweifellos, wie sie in Opern und Oratorien als Herrin sich darstellt, wird sie bei einer Mitwirkung in Schauspielen oder im Melodram zur Dienerin. Die einzige Gattung, in welcher Musik und Poesie fast im Gleichgewicht erscheinen, ist das Lied; in diesem haben wir es aber entweder, wie im Volkslied, noch nicht mit entwickelten Kunstformen zu thun, oder doch immer wieder mit künstlerischen Aeusserungen, die ihre erste Anregung von der Poesie empfingen.

An diese, den Grenzen der Künste gewidmeten flüchtigen Betrachtungen schliesst sich in naheliegender Weise die Frage an, wie weit der Begriff der Kunst, bei einer Erörterung ihres Zusammenhanges, überhaupt auszudehnen sein dürfte; ob also die im Leben gewöhnlich mit zu den Künsten gerechnete Tanz- so wie die Schauspielkunst noch in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen sind oder nicht? — Eine solche Frage ist, ohne dass wir darum die in ihrer Art ebenfalls hohe culturgeschichtliche Bedeutung der Schauspiel- oder Tanzkunst einen Augenblick unterschätzen, entschieden zu verneinen.

Wie der Schauspieler und der Tänzer nur reproducirend sich verhalten, indem der eine was die Dichtung, der andere was die Musik und die mit ihr verbundene Rhythmik vorschreibt, wiedergeben, so sind auch Tanz- und Schauspielkunst, wie nicht weniger die Gesangskunst und alles Virtuosenthum, nur reproducirende Künste und als solche einer der unmittelbar producirenden Künste sub- oder coordinirt. Sie können also in keiner Weise mit den fünf selbständigen, aus dem eigensten und tiefsten Innern frei gestaltenden Künsten — mit der Architektur, Sculptur, Malerei, Poesie und Musik — verglichen werden. Nur mit diesen letzteren haben wir es hier, wo es sich um eine Darstellung der tiefsten und weitreichendsten Einflüsse der Kunst auf die Entwickelung des gesammten Geisteslebens und umgekehrt handelt, zu thun. — Mag ein Schauspieler ein noch so genialer Künstler sein, er wird uns, wenn nur der mittelmässige Dichter durch ihn zu uns spricht, auch nur mittelmässig rühren; ja wir werden bei einem geläuterten Geschmacke, die Verschwendung seines Talentes an die von ihm gewählte undankbare Aufgabe bedauern. Erst wenn er als Dolmetscher eines Shakespeare oder Schiller auftritt, wird auch wiederum die höchste Wirkung der Kunst erfolgen. Nicht anders verhält es sich mit dem dramatischen Sänger und seiner Stellung zum Tondichter.

Aber ziehen wir nicht auch dann noch, wenn wir uns auf die oben genannten fünf Künste beschränken, die Grenzen des von uns in's Auge zu fassenden Geistesgebietes zu weit? — Ist die Poesie wirklich in dem entschiedenen Sinne, in welchem wir die Architektur, Sculptur, Malerei und Musik als solche bezeichnen, eine Kunst?

Der Ausdruck „Dichtkunst,“ mit dem die deutsche Sprache sie bezeichnet, scheint dies zwar unzweifelhaft zu machen, sehen wir aber näher zu, so wird uns die bei der grossen Menge der Menschen landläufige Auffassungs- und Beurtheilungsweise dieser Kunst, die sich von der der übrigen Künste auffällig unterscheidet, wieder stutzig machen.

Es reicht z. B. bei der Angabe eines Lebensberufes völlig hin, dass Jemand sage, er sei Musiker, Maler, Bildhauer oder Architekt. Wollte jedoch der Dichter in einem ähnlich ernsthaft bürgerlichen Sinne von sich sagen, er sei seinem Berufe nach ein Poet, oder seinen Stand in ein Aktenstück, ja selbst nur in ein Fremdenbuch, mit der Bezeichnung „Dichter“ eintragen, so dürfte dies von einem allgemein menschlichen Standpunkte lächerlich, vom bürgerlichen aber möglicher Weise ganz unzureichend erscheinen, während man doch von denselben Gesichtspunkten aus, den Musiker, Maler u. s. w. als vollberechtigte Glieder eines Standes auffasst oder gelten lässt, gleichviel ob man diesen Stand unter- oder überschätzt.

Der Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, dass die Dichtkunst weder, wie die anderen Künste, ein zu ihrer Ausübung unentbehrliches und daher besonders zu erlernendes Handwerk, noch auch eine ausschliesslich auf sie bezügliche Wissenschaft besitzt, wie z. B. die Musik in ihrer Theorie, in welche gründlich einzudringen allein ein halbes Leben erfordert. Ganz anders zu ihren Gunsten würde sich die Frage, ob die Poesie eine Kunst sei wie die übrigen, dem gewöhnlichen Menschenverstande gegenüber entscheiden, wenn wir selbst nur annehmen, es wäre eine innere Nothwendigkeit vorhanden, oder zu einer geheiligten Tradition geworden, ausschliesslich in der mittelhochdeutschen Sprache unserer Minnesänger zu dichten, so dass diese Sprache erst besonders vom Dichter erlernt werden müsste, ehe er überhaupt daran denken dürfte zu dichten.*)

---

*) Wie wir deshalb auch die Poesie in Zeiten, wo ihrer Ausübung ein besonderes Lernen und Können vorauszugehen hatte, z. B. im Zeitalter der Troubadours, der italienischen Canzonendichtung, so wie später des zünftigen Meistergesanges, als Kunst weit höher gehalten und gepriesen sehen, wie in Zeiten, wo alle vorgeschriebenen, bestimmten Formen, so wie jeder andere, durch künstlerische Erfahrung und Uebung an die Hand gegebene Maassstab der Beurtheilung wegfielen.

Aber auch dies würde in den Augen des oberflächlichen Beurtheilers noch nicht hinreichen, um der Poesie ihren Platz in gleich vollberechtigter Weise neben denen der anderen Künste zu sichern.

Alle übrigen Künste befriedigen nämlich, ausser dem ihnen eingeborenen Schaffensdrange, auch gewisse Forderungen, die der Staat oder das Leben an sie stellt. Die Musik z. B. wird auch vom bürgerlichen Standpunkt aus für unentbehrlich beim Gottesdienste, in der Schule, bei Begräbnissen, Prozessionen und öffentlichen Feierlichkeiten, beim Militair, ja in neuester Zeit sogar auch als ärztliches Heilmittel in Irrenhäusern gehalten. — Die Kirchen, welche die Architektur errichtet, sind nicht blos der höchste Ausdruck des idealen Momentes dieser Kunst, sondern zugleich die, zum Schutze der zum Gottesdienste versammelten Gemeinde gegen Wind und Wetter unentbehrlichen Räume. Und ist nicht selbst das Dach, unter dem wir leben und wirken, sind nicht die Rathhäuser, in welchen unsere städtischen Abgeordneten tagen, die Markthallen, in denen Lebensmittel für Tausende feilgeboten werden, die Kasernen, in welchen wir unsere Truppen unterbringen, zugleich Schöpfungen der Baukunst?

Alle diese direkten Beziehungen zum Alltagsdasein fallen bei der Dichtkunst so gut wie völlig weg. Demungeachtet ist sie, ebenso sehr eine wirkliche Kunst wie die Musik, Malerei, Sculptur und Architektur. Längst hat ihr die Aesthetik ihren Platz mitten unter den Künsten angewiesen, ja sie in einzelnen Fällen vielleicht selbst überschätzt, indem sie ihr eine dominirende oder geistig umfassendere und bedeutungsvollere Stellung zuerkennen wollte, als ihren Schwestern; ähnlich wie Michel Angelo, der Bildhauer, der Sculptur, Richard Wagner, der Musiker, der Musik einen solchen vornehmsten Platz anzuweisen bemüht waren. Ein derartiger Rangstreit unter den Künsten, oder Versuch, einer von ihnen die anderen unterzuordnen, wird dereinst zu den überwundenen Standpunkten gehören, ebensowohl aber auch jenes Vorurtheil gegen die Poesie, als sei sie eine zur Erfüllung eines Lebensberufes nicht ausreichende Kunst. Auch auf unserem Wege hoffen wir Beweise dafür beizubringen, dass die Poesie eine Kunst in der vollen Bedeutung des Wortes ist, — in gleicher Weise organisirt, denselben Gesetzen unterworfen, wie jede andere.

Treten wir nunmehr näher an unsere Aufgabe heran, den Zusammenhang der Tonkunst mit der Culturgeschichte zunächst aus dem Zusammenhang der Künste nachzuweisen.

Die Merkmale eines solchen Zusammenhanges sind, je nachdem wir die Künste unter dem einen oder dem anderen der beiden Hauptgesichtspunkte ihrer Beurtheilung auffassen, zwiefacher

Natur. Stellen wir uns auf die eine Seite, so zeigen sich uns ihre Beziehungen auf einander in ihren Verbindungen zu gewissen, bald so, bald anders geordneten Gruppen; stellen wir uns auf die andere Seite, so verschmelzen die Künste, und mit ihnen auch ihre obigen besondern Verbindungen, zu der höheren Einheit der einigen untheilbaren Kunst.

Wir haben es nun zunächst mit den Vereinigungen der Künste zu besonderen Gruppen zu thun.

---

# Erster Abschnitt.

## Die Künste in ihrer verschiedenartigen Gruppirung.

Wir gewahren, dass die Künste, je nach den verschiedenen Gesichtspunkten, von denen aus wir sie beurtheilen, verschiedenartige nähere oder entferntere Verbindungen eingehen, aus denen wir zugleich auf ihre näheren oder entfernteren Verwandtschaftsgrade schliessen dürfen. Diese Verbindungen zeigen sich uns entweder in der Gestalt einer, die Architektur, Sculptur, Malerei, Poesie und Musik verknüpfenden und nach einem besonderen Gipfel geistiger Entwickelung hin steigernden Linie, oder in einem Auseinandergehen der Künste nach zwei Seiten und einem damit stets verbundenen Zusammenschluss der Glieder beider Hälften zu besonderen Gruppen.

Eine Nebeneinanderstellung oder Anordnung verwandter Grössen, nach dem Princip einer fortlaufenden Steigerung, bedingt aber zugleich eine Reihenfolge. Wir nennen eine solche, wo wir ihr im Leben oder im Kunstwerk unter den gleichen Voraussetzungen begegnen, gewöhnlich ebenfalls eine Gruppirung. Reden wir doch, trotz der einfachen Reihenfolge ihrer Figuren, von einer *Niobiden*-Gruppe oder von den Giebelgruppen am Parthenon, und zwar mit Recht, denn die Einzelnen können sich auch bei einer Reihenfolge in verschiedener Weise aneinander- oder zusammenschliessen, d. h. gruppiren. — Hiernach dürfte es angemessen erscheinen, sowohl die verschiedenen Arten einer solchen Anordnung, wie jene oben berührten, aus der Gesammtzahl der Künste sich bildenden Unterabtheilungen mit dem gemeinsamen Namen von Gruppirungen der Künste zu bezeichnen.

Wir haben unter diesen jedoch die in Reihenfolgen sich darstellenden als einfache Gruppen, die sich durch ein Auseinandergehen der Künste dagegen, in zwei wenn auch auf einander sich beziehenden Parthien, kenntlich machenden als Doppel-Gruppen zu unterscheiden. In beiden Fällen werden die bald so, bald anders

geordneten Stellungen der Künste zu einander — und dies scheint uns vor allem bemerkenswerth — sich als keine willkürlichen oder zufälligen, sondern als aus dem Grundcharakter und Wesen einer jeden besondern Kunst mit Nothwendigkeit hervorgehende erweisen.

Als zu einer einheitlichen Gruppe verbunden zeigen sich die Künste unter zwei Gesichtspunkten, von denen der eine ihr verschiedenes Alter, der andere das verschiedene Material, dessen sie sich bedienen, in's Auge fasst. — Als Doppel-Gruppen dagegen stellen sie sich uns dar, wenn wir ihr verschiedenes Verhältniss zur Natur, oder zu Raum und Zeit, als das bezüglich ihrer Stellung zu einander wirksame und bestimmende Princip auffassen.

Was das verschiedene Alter der Künste betrifft, so scheint uns dasselbe, so lange es nur in der Weise verstanden wird, dass die eine Kunst in einer früheren, die andere in einer späteren Periode zur dominirenden Entwickelung gekommen, noch nicht in seiner ganzen entscheidenden Bedeutung für die Kunstgeschichte begriffen zu sein. Eine solche Bedeutung besteht unseres Erachtens darin, dass die jüngere Kunst, trotz dazwischen liegender Jahrhunderte und den durch sie veränderten Culturzuständen, wenn auch mit einigen hierdurch bedingten Modificationen, nur genau wiederholt, was die ältere, in einer ganz andern Epoche der Civilisation bereits ausgesprochen. Wir verweisen daher hier schon auf das 4. Capitel, als auf eines der folgenreichsten für unsere ganze spätere Darstellung der Tonkunst in der Culturgeschichte.

Die mittelst der Eintheilung der Künste nach Raum und Zeit sich ergebende Doppel-Gruppe stimmt mit der Eintheilung derselben in bildende und musische, die fast so alt ist, wie die entwickelte Kunst selbst, überein. Die Eintheilung der Künste dagegen bezüglich ihres Verhältnisses zur Natur ergiebt eine Doppel-Gruppe, die, indem sie jene bekannte Scheidung völlig aufhebt, zugleich eine andere an deren Stelle treten lässt, die mindestens eben so tief, wie die obige ältere, die verwandtschaftlichen Beziehungen der Künste unter einander berührt.

Dass alle diese Gruppirungen, obwohl sie die Künste bereits mehr oder weniger als eine Verbindung gleichartiger Grössen zusammenfassen, dennoch zugleich auch die unter ihnen waltende Verschiedenartigkeit gewahren lassen, deuteten wir schon an. Dies hebt aber in keiner Weise ihre Beziehung auf denselben Mittelpunkt auf; ebenso wenig als in einer Familie der mehr oder weniger anders modificirte Schnitt desselben Familiengesichtes, oder das verschiedene Alter von Geschwistern, deren Blutsverwandtschaft, oder Beziehungen auf dieselbe Wiege und dasselbe Vaterhaus aufheben können. Selbst da, wo die Künste aus jener in einfacher Weise sie verbindenden Reihenfolge heraustreten, um sich in grössere Unterabtheilungen zu spalten, wird ihr eigentlicher Zu-

sammenhang nicht gelockert, da die eine der andern Gruppe bei solcher Gelegenheit regelmässig ergänzend gegenübersteht.

Es giebt demungeachtet einen Gesichtspunkt, unter welchem, wie wir erfahren werden, jede Kunst nur in ihrer eigensten Besonderheit sich darstellt, und der die Künste gleichsam als eine Anzahl inselhaft isolirter Gebiete erscheinen lässt, deren weiter Abstand von einander jede Brücke zwischen ihnen unmöglich macht. Wir meinen den Gesichtspunkt des 5. Capitels, unter welchem die Künste bezüglich ihrer grösstmöglichen gegenseitigen Emancipation aufgefasst werden. Wenn wir dieselben nichtsdestoweniger auch von diesem Standpunkte aus noch eine Gruppe nennen, so findet dies seinen Grund darin, dass sie eben ohne Ausnahme solche Gebiete ausschliesslicher Alleinherrschaft gewahren lassen, und wir in einer solchen Uebereinstimmung abermals den rothen Faden erblicken, der sie zur Gruppe zusammenschliesst.

Gehen wir nunmehr zur näheren Betrachtung der unter den Künsten hervortretenden besonderen Verbindungen über. Wir gelangen hierbei — um uns eines Bildes aus grosser literarischer Vergangenheit zu bedienen — zu den Propyläen des Tempels, dessen Säulen die Göttin, als deren besondere Seiten oder Ausdrucksweisen uns die Einzelkünste hinfort gelten, umschliessen. Nur indem wir in diesen Vorhallen einige Zeit verweilen, werden unsere späteren, der organischen Einheit aller Kunst gewidmeten Betrachtungen der nöthigen Grundlage und Vorbereitung nicht entbehren.

---

# CAPITEL I.

## Gruppirung der Künste als raum- und zeit-erfüllende.

Es scheint uns geboten, die Künste zunächst in ihren abweichenden Beziehungen zu den formalen Grundlagen aller sinnlichen Vorstellungen in's Auge zu fassen, wir meinen in ihrem Verhältniss zu Raum und Zeit, das wir auch als ihre verschiedene Ausdehnung bezeichnen können. Wir bemerken unter diesem Gesichtspunkte eine Sonderung derselben in zwei Hauptgruppen. Architektur, Sculptur und Malerei dehnen sich im Raume aus, sind raumerfüllend, ordnen ihre Theile, mit Bezug auf das Ganze des von ihnen dargestellten Kunstwerkes, nebeneinander im Raum. — Poesie und Musik dagegen dehnen sich in der Zeit aus, sind zeiterfüllend, lassen die durch sie hervorgerufe-

nen Eindrücke nacheinander, d. h. zeitlich fortschreitend wirken. Dies schiesst natürlich nicht aus, dass die im Raume sich manifestirenden Künste zugleich eine, wenn auch secundäre Existenz in der Zeit, die in einer Zeitfolge wirkenden dagegen zugleich eine, wenn auch secundäre Existenz im Raume besitzen. Ein Gebäude, eine Statue entstehen nach und nach, also in einer gewissen Zeitfolge, tragen das künstlerische Gepräge eines bestimmten Zeitalters und verwittern mit den Jahren; der Ton umgekehrt wird durch die von einem in Vibration gesetzten Körper ausgehende Lufterschütterung im Raume erzeugt und in seiner Wirkung durch akustische, also abermals räumliche Verhältnisse bedingt. Doch ist hierbei nicht zu vergessen, dass das einer Zeitfolge angehörende allmählige Entstehen eines Gebäudes immer zugleich wieder eine in weiterem Umfange sich darstellende Erfüllung des Raumes ist, die durch Lufterschütterung im Raume erfolgende Erzeugung des Tones dagegen immer zugleich ein Werden, somit ein zeitliches Moment darstellt, indem sowohl die Schwingungen des tönenden Körpers, wie die durch dieselben im Luftraume hervorgebrachten Tonwellen nur als ein Nacheinander denkbar sind.

Sehr bedeutsam ist es, dass mit der verschiedenen Ausdehnung der Künste in Raum und Zeit, ihre bekannte Eintheilung in die bildenden und die musischen Künste — wie die Griechen Poesie und Musik gemeinsam bezeichneten — übereinstimmt. Die bildenden Künste erscheinen somit, weil der äusseren sichtbaren Welt angehörend, als die dem realen Leben zugewandtere Kunstgruppe, die musischen, da sie entweder, wie die Poesie, die äussere Welt nur im Innern spiegeln, oder sich, wie die Musik, fast ausschliesslich auf eine innere und unsichtbare Welt beziehen, als die einer idealen Richtung näher stehende Kunstgruppe. Hiermit soll natürlich nicht gesagt sein, dass jene nicht auch einen hoch, aber in ihrer besonderen Weise entwickelten Idealismus, diese nicht einen hoch, aber in ihrer besonderen Weise entwickelten Realismus gewahren liessen.

Fragen wir uns nun, in welcher Beziehung eine solche Gruppirung der Künste möglicherweise zur Culturgeschichte stehen könne. — Es ist bei dieser Gelegenheit vielleicht nicht überflüssig darauf aufmerksam zu machen, dass sich das Kind weit früher mit räumlichen, als mit zeitlichen Verhältnissen vertraut macht. Zu der Auffassung des Lokalen, der Dinge und der Personen bedarf es nur des Sehens und Tastens, zwei der mit am frühesten sich geltend machenden Lebensäusserungen; um dagegen zum Verständniss des Zusammenhanges des Heute mit dem Morgen, oder zu der Verknüpfung verschiedener aufeinander folgender und aus einander hervorgehender Momente, daher auch einer Tonverbindung zu gelangen, ist es bereits zu einer Art von Combination genöthigt.

So dürfen wir denn wohl annehmen, dass auch in der Kindheit der Menschheit, die raumerfüllenden Künste, Architektur, Sculptur und Malerei zu einer früheren Entwickelung, wenigstens in ihren primitiven Regungen, gelangt seien, als Poesie und Musik. Damit steht nicht in Widerspruch, dass die Poesie in der Gestalt des Mythos und der Sage älter erscheint, wie selbst Architektur und Sculptur, da wir von ihr hier nicht in ihrer noch völlig ungelösten Verbindung mit dem religiösen Bewusstsein und der Mythologie der Völker, sondern als von einer bereits in das Stadium der Entwickelung dichterischer Formen getretenen Kunst reden.

In Raum und Zeit ist alle überhaupt mögliche Ausdehnung erschöpft. Wir begegnen daher in dem Umstande, dass die Künste nur dann, wenn man ihre Entwicklung nach beiden Seiten hin im Auge behält, sich als ein Vollständiges und Universelles erweisen, sowohl einer ersten Hindeutung auf einen allen gemeinsamen Mittelpunkt, wie einem ersten Beispiele der Ergänzung der einen Kunstgruppe durch die andere. Die bildenden Künste reichen für sich allein ebensowenig wie die musischen Künste zu einer allseitigen Spiegelung des Weltganzen hin, woraus hervorgeht, dass jede Gruppe für sich genommen, nur eine Hälfte, beide vereint erst ein Ganzes sind.

Den Begriffen von Raum und Zeit entsprechen, im Allgemeinen wie speziell in den Künsten, die Begriffe von Ruhe und Bewegung. Eine Bildsäule, ein Gemälde verharren ruhend im Raume, eine Verbindung von Tönen dagegen, oder eine dichterische Mittheilung setzen eine Folge voraus. Folge aber ist Bewegung. Daher lösen Poesie und Musik selbst bei der Schilderung von Momenten oder Bildern der Ruhe, z. B. eines in unbeweglichen Umrissen thronenden Gebirgs, der Einsamkeit eines schweigenden Waldes nach Sonnenuntergang, oder eines bei vollkommener Windstille unbewegt ausgebreiteten Meeres, die Ruhe in einen Fortgang, in den Strom dahinwogender Rede oder Töne auf. Man erinnere sich an Goethe's „Ueber allen Gipfeln ist Ruh," an Beethoven's und Mendelssohn's „Meeresstille," an Gluck's Introduction seiner Ouvertüre zu Iphigenia auf Tauris, die die Ruhe vor dem Sturme schildert, oder an Haydn's einen idyllischen Frieden athmende Spiegelung des in den Worten gegebenen ruhevollen Landschaftsbildes: „Nun beut die Flur das junge Grün," u. s. w. Umgekehrt stellen Sculptur und Malerei ruhende Menschen und Thiere, die in diesem Zustande doch nur vorübergehend gedacht werden, in ewiger absoluter Ruhe dar, oder halten, falls beide in voller Lebensthätigkeit, z. B. im Kampf oder auf der Flucht vor Verfolgern dargestellt werden sollen, nur einen einzigen Moment eines solchen Vorgangs fest. Im Leben war dieser Moment ein vorüberrauschender — die bildende Kunst heisst ihn stille stehen, bannt ihn somit in eine Welt der

Ruhe. Die Malerei vermag dies auch der Natur gegenüber; sie stellt uns die in einer Landschaft vom Gewittersturm emporgewirbelten Staubwolken, ein vom Orkan aufgewühltes Meer ebenfalls nur in einem Durchgangspunkt dieser ihrer Bewegung dar. Doch lässt sie, in ihren ohne scharf anzugebende Grenzen in einander verfliessenden Farbentönen und in der durch die Perspective hervorgerufenen Anhäufung oft vielfach geschwungener und sich einander durchschneidender Linien immer noch ein der Bewegung verwandtes Element gewahren, während die Sculptur, auch da, wo sie die Bewegung darstellt, in unveränderlichen Massen und in einfachen und klaren Umrissen im Raume festgebannt ruht. Daher ist auch die Sculptur diejenige Kunst, der es an jeder directen Beziehung auf die bewegteste der Künste, auf die Musik, gebricht. Man hat zwar von der Musik der Linien einer Statue oder plastischen Gruppe gesprochen, dies ist aber nichts weiter, als eine fein empfundene Gleichnissrede. Die Musik als solche, oder eines der in ihr wirkenden Elemente, gewähren keine Brücke, die direkt zur Sculptur hinüberzuleiten im Stande wäre. Beide Künste sind so weit von einander entfernt, als es die ihnen innewohnende absolute Ruhe und absolute Bewegung nur irgend zu sein vermögen. Die Erwartung liegt daher auch nahe, dass dieselben, zumal da sie bei ihrem inneren Gegensatze sehr verschiedene Anlagen voraussetzen, wohl nur in den seltensten Fällen bei einem und demselben Culturvolke zu gleichförmiger Entwickelung gelangen werden. Diese Erwartung täuscht uns nicht; beide schliessen gewissermaassen, wie wir erfahren werden, auch culturgeschichtlich einander aus.

Mit Ruhe und Bewegung hängen wiederum, sowohl im Allgemeinen wie in der Kunst, die Begriffe von Kälte und Wärme zusammen. Wir sprechen von Goethe's plastischer Ruhe und Kälte, von Byron's oder Beethoven's Erregtheit und leidenschaftlichem Feuer. Die moderne Naturwissenschaft führt sogar den Beweis, dass Wärme nichts anderes sei als Bewegung. Wenn auch eine solche Thatsache sich in erster Linie nur auf physische Wärme bezieht, daher höchstens symbolisch auf das Gebiet einer psychischen Thätigkeit übertragen werden kann, so liegt ihr doch zugleich eine gewisse unmittelbare Wahrheit zu Grunde. Die Sculptur meisselt z. B. ihre Gebilde in Marmor und aus anderen harten spröden Stoffen, zu deren unläugbaren Eigenschaften, wenigstens in ihrer Bedeutung als blosses Material, auch die der Kälte gehört, wie die Ausdrücke: marmorkalt, Marmorkälte, wenn auch nur in beziehungsvoller Gleichnissrede, beweisen. Die Malerei wiederum führt uns Scenen glühenden Hasses oder feuriger Liebe, die im Leben, wie in Musik und Poesie, mit Ausrufen der Leidenschaften verbunden sein würden, in stummen, unbewegten Farbengebilden vor. Dagegen ist der Ton nicht nur selber Bewegung,

sondern verdankt auch seinen Ursprung einer solchen, aus der sich ein wenn auch noch so geringes Maass Wärme entwickelt. So geht z. B. der Ton, der durch den Bogen angestrichenen Saite einer Geige, einer Bratsche, des Violoncells u. s. w., doch ganz offenbar aus einer Bewegung hervor, während diese Saite, da ihr Erzittern die Folge einer Friction zweier Körper ist, sich zugleich, wenn auch in einer kaum merklichen Weise, erwärmt. Die Luftsäule im Rohr der Clarinette oder im Innern des Horns muss erst durch den, mittelst des Mundstücks, aus der Brust des Bläsers einströmenden Athem erschüttert und erwärmt werden; es muss sich also eine Bewegung von Luft gegen Luft bilden, ehe der Ton erzeugt wird. Denn nicht etwa die Vibration des Körpers jener Instrumente, der Holzfasern der Clarinette, oder der Messingwände des Horns, sind die eigentliche Ursache der Erzeugung ihres Tons, sie verleihen demselben, in Verbindung mit ihrer besonderen Form und den hierdurch gegebenen akustischen Bedingungen, nur seine verschiedene Klangfarbe. Selbst der Ton der menschlichen Stimme ist das Product einer Bewegung, des Ausströmens nämlich, der aus der Stimmritze hervordringenden Luft gegen die, je nach der Höhe oder Tiefe des Tons, in eine grössere oder geringere Spannung versetzten Stimmbänder des Kehlkopfes, und so zugleich wiederum die Ursache der Entwickelung eines gewissen Quantums von Wärme. Ein äusserlicher Vorgang ist aber meist nur das Abbild eines inneren. Einer Kunst, deren Material sich in der angegebenen Weise erzeugt, müssen auch — geistig genommen — Bewegung und Wärme eingeboren sein. Und so ist es in der That. Die Musik lässt, bezüglich der Möglichkeit raschen Wechsels der Empfindung, so wie in der Lebendigkeit und Leidenschaftlichkeit ihres Ausdrucks die Poesie, die doch schon unendlich bewegter als die bildenden Künste erscheint, noch weit hinter sich. Zwar ist ein Dichtwerk im Ausdruck selbstverständlich weit deutlicher und bestimmter als ein Tonwerk. Da aber, wo das Wort versagt, oder nur noch stammelt — dem Uebermaasse des Entzückens oder des Schmerzes — dem Ewigen und Unendlichen gegenüber — fängt die Ausdrucksfähigkeit der Musik erst wahrhaft an.

Aber lassen denn nur Musik und Poesie Wärme und Bewegung gewahren? Bemerken wir nicht im Gegentheil, dass es auch den bildenden Künsten an einer, wenn auch in anderer Weise sich mittheilenden Wärme und Erregtheit durchaus nicht fehlt? Und lehrt nicht ebenso die Erfahrung, dass umgekehrt die musischen Künste wiederum keineswegs der Momente der Ruhe und Abkühlung der Leidenschaft entbehren, ja dass sie ohne dieselben in's absolut Ruhelose, daher in's Zerflossene und künstlerisch Unschöne gerathen würden?

Ein einseitiges Vorhandensein von Ruhe oder Bewegung, sei

dieselbe innerlich oder äusserlich gemeint, existirt denn auch in Wahrheit nicht in irgend einer Kunst, und wo wir dennoch Annäherndem begegnen, haben wir es mit einem Extrem, einer Abart derselben zu thun. Architektur, Sculptur und Malerei *fordern* sogar, obgleich sie ruhend im Raume verharren, ein Element innerer *Bewegung*; und zwar finden wir eine solche bei ihnen nicht nur in Beziehung auf unser Auge und Gefühl, z. B. in Bezug auf die Rhythmik der Theile und Glieder eines Gebäudes, in Bezug auf Gesticulation und Ausdruck einer Statue, Farben- und Lichterspiel eines Gemäldes entwickelt, sondern es handelt sich hierbei immer zugleich um ein gewisses Maass, in Wirksamkeit, demnach also in *Bewegung* gesetzter natürlicher Kräfte oder Gesetze. Selbst in derjenigen Kunst, die scheinbar am meisten auf dem festen Gefüge schwer über einander ruhender Massen gegründet ist, wir meinen in der Architektur, lassen sich Elemente einer solchen Kräfte-Entwickelung deutlich nachweisen. Jene z. B. in Druck, Gegendruck, Seitendruck u. s. w. bestehenden Wirkungen, die die Physik mit *Cohäsion* und *Adhäsion* bezeichnet, sind in der Gothik, demjenigen Baustyle, der die Elemente der Bewegung nach jeder Seite hin am ausgesprochensten entwickelt, in so mannigfacher Weise und Abstufung vorhanden, dass wir hier, unter den bei den Architekten feststehenden technischen Ausdrücken, Bezeichnungen wie „Seitenschub," „Ausladung," „Widerlage," „Gegenbewegung" u. s. w. finden. *Lübke* sagt in seiner Geschichte der Architektur (S. 480), dass die ganze Wucht des sich *anstemmenden* Gegengewichtes bei den gothischen Strebepfeilern in ihren unteren Theilen sich concentrire; dass beim Kölner Dom „auf jeden äusseren Strebepfeiler vier Strebebögen *wirken*," oder dass, in einem durch keilförmige Steine gebildeten Rundbogen „jeder einzelne Stein das *Bestreben* hat, nach unten zu gleiten und die benachbarten zu *verdrängen*" (s. S. 157). Mit feinem Instincte bildete daher der Araber das Sprichwort: „Der Bogen ruht nicht." Dasselbe ist, mehr wie man bisher glaubte, auf innerer Wahrheit begründet und bezeichnet trefflich die still, aber unaufhörlich im Rundbogen gegen einander wirkenden Kräfte.

Umgekehrt sind Poesie und Musik, obgleich ihrer innersten Natur das Element der Bewegung eingeboren ist, an Maasse, Proportionen und Stylgesetze gebunden, die, indem sie sich wiederholen und immer dieselben bleiben, gleichsam das unbewegliche, daher *ruhende* Element im Strome der Rede und der Töne repräsentiren.

Das vollendetste Werk *bildender* Kunst wird daher dasjenige sein, das uns in der *Ruhe* die *Bewegung* — das vollendetste Werk der *Poesie* und *Musik*, das uns in der *Bewegung* die *Ruhe* gewahren lässt. — Die raum- und zeit-erfüllenden Künste stehen sich somit wenn auch immer noch gegenüber, so doch auch

nach dieser Seite hin näher, als es anfänglich den Anschein gewinnen wollte. Jede der beiden Gruppen strebt danach, etwas vom Wesen der entgegengesetzten in sich aufzunehmen.

Dies ist für die Tonkunst, die die subjectivste und daher die leidenschaftlichste aller Künste ist, besonders bedeutsam. Verliert sich doch keine so leicht in's Maasslose, Ruhelose und Unklare; sie hat daher um so mehr Ursache die Ruhe in der Bewegung zu suchen, d. h. Maass zu halten und das Vorbild, das ihr die Natur versagte, durch schöngerundete, nach den Gesetzen des Wohllautes und der Symmetrie gegliederte Kunstformen zu ersetzen.

So zeigt sich denn schon hier, dass, wie wir in der Einleitung sagten, eine einheitliche Betrachtung der Künste, abgesehen von ihrer Nothwendigkeit der Culturgeschichte gegenüber, auch für jede einzelne Kunst erklärend, ergänzend und berichtigend wirken werde.

Es sei hier noch darauf hingewiesen, wie bedeutsam es ist, dass der Gruppirung nach Raum und Zeit die beiden Organe entsprechen, deren sich der Mensch einerseits zur Aufnahme der durch die bildenden Künste in ihm erregten Eindrücke, andererseits zum Verständnisse von Poesie und Musik bedient: wir meinen Auge und Ohr. Wie das Auge sich nach aussen wölbt und sein Innerstes, die Netzhaut, durch die Pupille hindurch gleichsam als offenen Spiegel der Welt entgegenträgt, so senkt sich umgekehrt das Ohr durch wunderbar verschlungene Gänge und Kammern in das Innere des Hauptes hinein. Die Geschichte der Kunst und speciell der Tonkunst in ihrer Verknüpfung mit der Culturgeschichte wird zeigen, dass die verschiedene Construction der beiden genannten höheren Sinnesorgane, eine Seite des innersten Wesens der beiden Kunstgruppen, auf die sie sich beziehen, ausspricht.

In nicht abzuläugnender Uebereinstimmung mit dem Umstande nämlich, dass Musik und Poesie unmittelbar auf den innern Sinn, auf Gehör, Gefühl und Begriff wirken, auf welchen die vorzugsweise bildenden Künste, Malerei und Sculptur, sich nur mittelbar beziehen, indem ihre unmittelbare Wirkung auf die äusseren Sinne, auf Auge und Tastsinn geht, während dagegen die Verhältnisse der Architektur ebenso unmittelbar empfunden wie gesehen sein wollen, werden wir in der Kunstgeschichte ein mit offenen Augen in die Natur blickendes und in die Verhältnisse der realen Welt eingreifendes Geschlecht, im Gegensatze zu einem von der Wirklichkeit abgekehrten, in das eigene Innere und Gemüth versenkten Zeitalter auftreten sehen. Dies setzt jedoch nicht voraus, dass Poesie und Musik ausschliesslich in dem letzteren, die bildenden Künste dagegen ausschliesslich in der zuerst angeführten Periode sich entwickeln. Allerdings gehört in der einen die Sculptur, als die am directesten mit dem Auge und dem Tastsinn zusammenhängende Kunst, in dem andern dagegen die

Musik, als die am unmittelbarsten auf Gehör und Gefühl wirkende, zu den dominirenden Künsten. Es können demungeachtet auch die von jenen beeinflussten Künste in solchen Zeitaltern, je nachdem sie entweder eine vorzugsweis plastische, oder eine vorzugsweis musikalische Seite herauskehren, entweder mehr dem äusseren, oder mehr dem inneren Sinne sich erschliessen, zu einer bestimmten Geltung gelangen. Daher selbst auch die Sculptur im musikalischen, die Musik im plastischen Zeitalter auftreten können; nur freilich jedesmal unendlich weniger selbständig entwickelt, wie in der Periode, in der sie die Herrschaft ausübten.

Selbstverständlich hat die Neigung der Künste, sich in der angedeuteten verschiedenen Weise zu entwickeln, das Entstehen besonderer Gattungen in jeder Kunst zur Folge. Da jedoch hier noch nicht der rechte Ort ist, den Charakter dieser verschiedenen Gattungen näher zu kennzeichnen, so werden wir erst später auf dieselben zurükkommen.

---

# CAPITEL II.

## Gruppirung der Künste bezüglich ihres verschiedenen Materials.

Unter dem Gesichtspunkte einer Anordnung der Künste nach ihren verschiedenen Darstellungs- und Ausdrucksmitteln, die man auch mit dem gemeinsamen Namen ihres verschiedenartigen Materials bezeichnen kann, treten an die Stelle der bildenden und musischen Künste neue Gruppirungen. Das verschiedenartige Material der Künste hängt zwar zum Theil wieder mit ihrer verschiedenen Ausdehnung in Raum und Zeit zusammen; die den Raum erfüllenden Künste lassen ein sichtbares, starres, unbewegliches, die in einer Zeitfolge wirkenden dagegen ein unsichtbares und flüssiges Material gewahren. Wir finden jedoch beide Gruppen keineswegs so deutlich geschieden wie im vorigen Capitel, sondern sehen, von dem hier von uns eingenommenen Standpunkt aus, einen Zug fortlaufenden Zusammenhangs durch die Gesammtheit der Künste hindurchgehen. Ein solcher überall nachweisbarer Zusammenhang offenbart sich besonders anschaulich in der allmähligen und consequenten Verflüchtigung und Steigerung des Materials der Architektur, des harten schwerwiegenden Felsblocks, zum Material der Tonkunst, der leicht schwingenden unsichtbaren Tonwelle hinauf,

Der Stein leistet der künstlerischen Bearbeitung, besonders so massenhaft verwandt und aufgethürmt, wie dies bei monumentalen Werken der Architektur geschieht, den zähesten Widerstand. Er muss aus dem Innern der Berge gebrochen, auf den Bauplatz herbeigeschafft und hier behauen werden, ehe er sich überhaupt zu künstlerischen Zwecken verwenden lässt. Deshalb macht es uns auch den Eindruck des Zauberhaften und Wunderbaren, oder des möglich gewordenen Unmöglichen, wenn wir dies lastende wuchtige Material, hoch in den Lüften, zu der Durchsichtigkeit eines Brüsseler Spitzengewebes oder Filigrans verarbeitet sehen, wie dies an den durchbrochenen Thurmpyramiden unserer gothischen Dome der Fall ist. — Das Material der Sculptur ist mannigfaltiger, ausgewählter und verschiedenartiger. Während sie jedoch in ihren Werken die drei Dimensionen des Raumes: Höhe, Breite und Tiefe, noch festhält, begnügt sich dagegen die Malerei mit der Darstellung des täuschenden Scheines von körperlicher Ausdehnung, da ihr für ihr Material, die Farbe, nur die Fläche zu Gebote steht, auf welcher sie erst perspectivisch die Tiefe zu finden versucht. — Die Poesie will selbst nicht mehr den Schein der Realität der Dinge geben, sie lehnt sich nur noch an den Begriff, durch den sie das weite Gebiet der, aus den sinnlichen Eindrücken gewonnenen Vorstellungen, so wie der ihnen entsprechenden Gefühle und Empfindungen beherrscht. Zur Verwerthung dieses Schatzes bedient sie sich der Sprache, d. h. eines Materials, das sich bereits bis zur Unsichtbarkeit vergeistigt hat. — Die Musik endlich verliert auch den Begriff, an den sich die Poesie noch anlehnte, sie ruft nur noch Stimmungen oder zwar formlose aber bis in die dunkeln Tiefen unseres Wesens reichende Ahnungen hervor. Hierzu bedient sie sich als einzigen Materials des Tons, der, weil er weder, wie die Sprache, in irgend einer Beziehung mehr zu von sinnlichen Eindrücken abgezogenen Begriffen steht, noch — wie der Stein, das Metall oder die Farben — einer bis zur Handgreiflichkeit verdichteten Materie angehört, aetherischer als das Material aller übrigen Künste erscheint.

Es leuchtet schon hier ein, dass vorwaltend auf die Aussenwelt und das reale Leben gerichtete Völker, der gleichsam körperlosen und nirgends direct an Erscheinungen aus der Körperwelt anknüpfenden Musik ferner stehen müssen, als träumerisch nach Innen gekehrte und einer weicheren Gefühlswelt erschlossene Nationen. Dasselbe gilt umgekehrt der bildenden Kunst gegenüber.

Eine ähnliche Steigerung, wie sie in der allmähligen Verflüchtigung des Materials der Künste vom Schwerlastenden zum Aetherischen sich darstellt, können wir auch bezüglich des Verhältnisses dieses Materials zum Leben und dessen Bedürfnissen verfolgen. Das Material der Architektur: Fels, Holz, gebrannte Erde, dient zugleich, und in weit ausgedehnterer Weise als in jeder andern Kunst,

den prosaischen Anforderungen des Daseins. Ist doch die Architektur ursprünglich nur das Kind des dringenden, selbst beim Thiere hervortretenden Bedürfnisses, einen Ort der Sicherheit und eine Zufluchtsstätte sich zu wahren. Zu der Herstellung einer solchen gelangt sie durch reine Verstandesoperationen, daher anfänglich ohne jede Mitwirkung der Phantasie. Erst nachdem ein Fundament gelegt und das auf tragendem Gebälk ruhende Dach darüber errichtet worden ist, sehen wir sie sich sehr allmählig in eine Kunst verwandeln. — Das Material der Sculptur dagegen: Gold, Silber, Erz, Marmor, Elfenbein dient, obwohl dasselbe ebenfalls noch keineswegs ausschliesslich im Dienste der Phantasie des Künstlers erscheint, doch schon Lebensbedürfnissen höherer und gesteigerter Art. Zur Beschaffung derselben sind Handwerke nöthig, die ihrer Bedeutung nach selber bereits wieder an die Kunst grenzen, oder sich bis zu dieser erheben können. Auch dies stimmt wieder mit dem Geiste, aus dem diese Kunst emporwuchs. Sie hat sich im Gegensatze zur Architektur, die die Wohnung schuf, den Inhaber derselben, ihren Bewohner, zum Gegenstande gewählt, indem sie zuerst die menschliche Gestalt, als das allein brauchbare Symbol für das Göttliche und Schöpferische, zu verwerthen unternimmt. Und wenn die Architektur durch die von ihr geschaffene Wohnung anfänglich ausschliesslich Schutz gewähren wollte, so beschäftigt sich dagegen die Sculptur, sobald wir sie überhaupt auftreten sehen, sogleich mit der inneren Ausschmückung des errichteten Gebäudes, daher schon mit dem Luxus des Lebens. — Aehnlich verhält sich's mit der Malerei und ihrem Material, der Farbe. — Das Material der Poesie, die Sprache, dient ausserhalb des Kreises der Dichtung vorwaltend nur noch geistigen Bedürfnissen; vor allen dem, dem Menschen eingeborenen und ihn zugleich vom Thiere unterscheidenden Drange: Begriffe, Gedanken und Empfindungen den Wesen, die ihm gleichen, mitzutheilen. Das Material der Musik endlich, der Ton, dient keinerlei Bedürfniss mehr neben der Kunst, auf die er sich bezieht. Geräusch, Schall und Laut sind noch lange kein Ton und dass man im Kriege Trompetensignale braucht, kann verhältnissmässig nicht mitzählen. Die Musik ist zugleich die einzige Kunst, die ihr Material nicht im Leben bereits vorfindet, sondern sich ihr eigenes und für sie allein brauchbares Material erst erzeugen muss.

Denn dass das Material der Architektur und Sculptur bereits in den Gesteinen der Gebirge vorhanden ist, dass die Poesie dasselbe schon in der Sprache vorfindet, die Musik sich dagegen eine solche Sprache erst bilden muss, bedarf wohl keines Beweises. Wird doch selbst das Material der Malerei, die Farbe, häufig in einem Zustand vorgefunden, der ihre sofortige Verwendung zulässt. Mit einem Stück Kohle oder Kreide, mit dem Safte der Cochenille, des

Indigo oder der Färberkamille, wird das Naturkind, ohne weitere Mühe oder besondere Vorbereitung jener Stoffe, seine ersten malerischen Versuche beginnen, ja denselben für sich und Andere auf einige Zeit hin selbst eine gewisse Dauer verleihen können.

Welchen ungeheuren Weg hat dagegen die Musik zurückzulegen, um bis zu einem solchen Punkte zu gelangen; welche Zeitspanne liegt für sie zwischen dem gefundenen Ton und der Bestimmung seiner Höhe durch Schwingungen. Kindliche Melodien finden wir zwar bei vielen Naturvölkern vor und sie lassen sich in manchen Beziehungen mit jenen ersten Versuchen zu zeichnen und zu malen vergleichen. Um aber auch nur die einfachste Tonfolge, in gleicher Weise wie jene Naturkinder ihre ersten bildlichen Versuche, aufzuzeichnen und für sich und Andere festzuhalten, bedarf es eines ganzen Apparates von Erfahrungen, Untersuchungen und Erfindungen. Ein Volk muss, um so weit zu gelangen, sich überzeugt haben, dass nur regelmässig vibrirende Körper einen Klang zu erzeugen vermögen, der mehr ist wie Geräusch und Schall, es muss, um die auf solche Weise unterschiedenen Töne, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bestimmen und nebeneinander zu ordnen, Mittel gefunden haben, die Zahl der Schwingungen jener vibrirenden Körper zu messen, dieselbe mathematisch auszudrücken und die gewonnenen Töne durch Namen von einander zu unterscheiden; aber damit nicht genug, muss es auch bereits Zeichen erfunden haben, durch die es jene Töne in einer für den Eingeweihten ein für allemal verständlichen Weise ausdrückt u. s. w.

Die Musik ist daher gewissermassen die künstlichste Kunst; zugleich aber auch die dem Gemüthe natürlichste, da Gesang vielleicht eine der ursprünglichsten Aeusserungen des dem Menschen eingeborenen künstlerischen Dranges ist. Dieser künstlerische Drang bedingt jedoch keineswegs auch schon eine künstlerische Entwickelung. Der Grund für diese Erscheinung liegt darin, dass, wie wir schon andeuteten, bei keiner anderen Kunst die Kluft zwischen ihren naiven Anfängen und ihrem eigentlichen künstlerischen Schaffen so gross ist wie bei der Musik; es müssen sich daher mit der musikalischen Anlage noch andere Einflüsse verbinden, um dieselbe bis zur Hervorbringung von Kunstformen zu steigern. Die Musik ist darum auch mehr wie jede andere Kunst der Verirrung in die Extreme, entweder einer zu grossen Künstlichkeit, oder einer zu plumpen Naturwüchsigkeit ausgesetzt, von denen gewöhnlich eines das andere hervorruft. Kommen nun gar noch Anregungen aus dem Culturleben hinzu, die eine dieser Richtungen begünstigen, so wird die Künstlichkeit leicht in einen trockenen, pedantischen Formalismus, die Natürlichkeit aber in Rohheit ausarten.

Wir machten im vorigen Capitel die Erfahrung, dass sich die Grenzen der Künste hauptsächlich durch die in ihrem verschiede

nen Material gegebene Möglichkeit, eine künstlerische Idee auszudrücken oder darzustellen, bestimmen. Hier sei nur, da über diesen Gegenstand bereits so viel des Trefflichen gesagt worden, in Kürze hinzugefügt, dass sich die Tonkunst, besonders so lange sie nicht mit der Poesie in Verbindung tritt, nicht abmühen möge, sich in die für ihr Material, den Ton, undarstellbare Welt sinnlicher Erscheinungen, oder umgekehrt in die Welt abgezogener Begriffe zu verlieren. Ebensowenig als es die Malerei mit ihren Ausdrucksmitteln, den Linien und Farben, unternehmen kann, die „ganze weite Sphäre der Poesie zu füllen," oder die Poesie sich in die engen Schranken des Darstellungsgebietes der Malerei einschliessen soll, in welchem sie ausserdem, da sie keine wirkliche Anschauung von den Dingen zu geben vermag, hinter jener zurückbleibt. Wenn Lessing sagt, dass der Poet nicht malen und der Maler nicht allegorisiren solle, so möge der Musiker nicht versuchen, einen nur durch Worte auszudrückenden Gedankenzusammenhang, eine nur durch die Sprache deutlich zu machende Handlung, eine nur durch die bildende Kunst zu ermöglichende Nachahmung der Natur und realer Dinge durch Töne zu versinnbildlichen, oder sogar, wie dies neuerdings geschehen, ein bestimmtes, philosophisches System durch eine Instrumental-Composition zu reproduciren.

Ein anderer wichtiger und nicht zu übersehender Punkt bei der Erörterung des verschiedenen Materials der Künste sind die hinsichtlich desselben hervortretenden Beziehungen zwischen nur zweien oder dreien derselben, durch welche ein solches Paar oder eine solche Gruppe, aus der bereits geschilderten und nach einer bestimmten Klimax sich ordnenden Stellung aller Künste, wiederum als besondere Verbindungen heraustreten.

Hier begegnen wir, vom Standpunkte der Tonkunst aus, zuvörderst einer verwandtschaftlichen Beziehung des Materials von Musik und Poesie. Das Ausdrucksmittel dieser Künste, in seiner für beide in gleicher Weise geltenden weitesten Allgemeinheit erfasst, ist der Laut. Freilich steigert sich derselbe in der Musik bis zum Ton, während die Sprachlaute und das Steigen und Fallen des Redetons nur ganz im Allgemeinen dunkle und helle Schattirungen des Klanges und einen Wechsel von Höhe und Tiefe erkennen lassen. Demungeachtet ist auch eine solche nur allgemeine gegenseitige Beziehung ihres Materials nicht zu unterschätzen. Seitdem es Helmholtz gelungen, durch bestimmte Toncombinationen, oder mittelst ausdrücklich zu diesem Zwecke verschieden geschliffener Stimmgabeln — also auf rein musikalischem Wege — die Vocale *A*, *O*, *E* und selbst das schwierige *I* zu produciren, ja im letzteren Falle ohne irgend welche Mitwirkung der menschlichen Stimme, ist noch gar nicht vorauszusehen, wohin solche Entdeckungen, in Bezie-

hung auf eine noch innigere Verschmelzung beider Künste, führen werden.

Eine Ahnung davon erhalten wir, wenn wir z. B. bemerken, wie genau unsere grossen Tondichter, abgesehen von der meisterhaften, musikalischen Declamation und Interpunktion der von ihnen componirten Texte, unbewusst auch das Steigen und Sinken der Tonhöhe, das Anschwellen und Abnehmen der Tonstärke eines Redenden, je nach dem Maasse seiner geringern oder leidenschaftlicheren Erregung, in ihren Vocalcompositionen — besonders dem Liede und der Oper — berücksichtigt und dem Leben nachgebildet haben. Es entwickelten sich hieraus nach und nach so bestimmte Gesetze, dass z. B. kaum ein gebildeter Musiker eine Frage statt in aufsteigender in absteigender Tonfolge ausdrücken, oder die ungünstigen grellen Vocale *I* und *Ŭ* durch hohe Töne und Tonlagen noch schreiender und unangenehmer hervortreten lassen wird. Poesie und Musik zeigen sich somit, wie als zeiterfüllende Künste, so auch hinsichtlich ihrer Ausdrucksmittel als eine besondere Gruppe.

Aber wir begegnen auch solchen Verwandtschaftsverhältnissen der Künste, hinsichtlich ihres Materials, die in keinerlei innere Beziehung mehr zu ihrer Eintheilung in raum- und zeiterfüllende Künste zu setzen sind.

Hier scheint uns vor allem die mehr geistig als äusserlich aufzufassende Beziehung zwischen Ton und Farbe, durch welche die Tonkunst zur Malerei in ein näheres Verhältniss tritt, beachtenswerth.

Es wird niemand läugnen, dass dem Ton, in seiner Helle und Dunkelheit, seiner Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Rundung und Schärfe, die Farbe mit ihren Abstufungen von Schatten und Licht, grellen und vermittelten, harten und weichen Tönen bis zu einem gewissen Grade ähnelt. Schon dass wir in der Malerei von Tönen und zwar sowohl von Farbentönen überhaupt, wie von Mitteltönen, von einem Grundton, Gesammtton, von Abtönung eines Bildes, ja sogar von schreienden Tönen reden können, ist mehr als Metapher. Noch eindringlicher werden wir uns hiervon überzeugen, wenn wir erfahren, dass solchen Bezeichnungen in der Musik die Ausdrücke „Klangfarben," „instrumentales Colorit," „Vertheilung von Schatten und Licht," z. B. in einem musikalischen Vortrage u. s. w. gegenüberstehen. Was insbesondere den Begriff der Klangfarbe angeht, der nicht mehr Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, sondern den geistigen Ausdruck eines Tones und die durch ihn erregte Stimmung, daher vorzugsweise den verschiedenen Charakter der Orchester-Instrumente und der menschlichen Stimme bezeichnet, so steht derselbe in einer mehr als blos bildlich gemeinten Beziehung zu den wirklichen Farben, deren sich der Maler bedient. Man hat deshalb auch schon versucht, den

grell hervorleuchtenden Ton der Trompete mit roth, dagegen die milden weichen Mitteltöne des Violoncells oder den ruhigen Klang der Bratsche mit dem bescheidenen stillen braun, oder gar, wie Bettina von Arnim will,*) mit braunen, weichen Frauenaugen zu vergleichen.

Weniger willkührlich erscheinen solche Vergleichungen, wenn wir daran erinnern, dass, sowohl in der Musik wie in der Malerei, die eigentliche Kunst des Malens und die ihr entsprechende des Instrumentirens, in der Genialität und dem Talente der Mischung der Farben, oder der Töne besteht, und dass die in beiden Künsten aus solchen Mischungen hervorgehenden Effekte in nahe verwandter Weise Nächtiges oder Lichtes, Dämonisches oder Verklärtes, Dämmerung oder Helle auszudrücken im Stande sind. Wer empfindet z. B. nicht im Sextett des *Don Juan*, beim unerwarteten Piano-Einsatz der Trompeten, Hörner, Pauken und Oboen, welche das Eintreten Donna Anna's, Don Ottavio's und des sie begleitenden Fackelträgers malen, dass es, abgesehen von jeder weiteren hier gegebenen Andeutung, plötzlich licht und klar wird, selbst wenn er nicht die dunkle Bühne sich plötzlich erhellen sähe. Oder wer glaubte nicht züngelnde Flammengluthen der Hölle emporschlagen zu sehen, wenn, in der Ouvertüre zu *Tannhäuser*, das in den höchsten Lagen der Geigen und Blasinstrumente zum zweiten Mal auftretende Tanz-Motiv des Venusberges, von den zischenden Klängen der Becken begleitet wird? — Die Musik bringt in beiden Fällen Wirkungen hervor, die wir sonst nur dem Maler zuzutrauen geneigt sind.

Diese Wirkungen sind natürlich nicht mit jenen früher erwähnten nur äusserlichen Tonmalereien, wie Nachahmung des Vogelgesanges, Heulen des Sturmes, Leuchten des Blitzes, Rollen des Donners zu verwechseln, welche immer zu tadeln sind, wenn sie nicht zugleich den Eindruck dieser Naturstimmen im Gemüthe des Hörers spiegeln. In dem von uns angeführten Sextett aus Don Juan dagegen werden die lichten und doch so sanften Trompetenklänge, welche die sich erhellende Bühne malen, zum Symbol der inneren Reinheit und des Seelen-Adels, des dem Fackelträger folgenden Liebespaares, und jene schaurig zaubrischen Töne in der Tannhäuser-Ouvertüre wollen kein bestimmtes Bild, keine der Natur abgelauschten Klänge und Laute nachahmen und malen, sondern regen im Gegentheil unsere Phantasie zum freiesten, ungebundensten Schwärmen in diabolischen und unheimlich lüsternen Vorstellungen an.

Wir machen noch darauf aufmerksam, dass Musik und Malerei in Licht und Ton, die beide durch Schwingungen in's Dasein gerufen werden, welche mittelst einer mehr oder minder raschen Be-

---

*) Siehe Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde.

wegung — sei es im Aether, sei es im Luftmeere — im Raume sich fortsetzen, verwandte Bedingungen ihrer Existenz besitzen.*) Ueberraschend tritt diese Verwandtschaft auch geistig in transparenten Bildern, hinter denen gesungen wird, hervor. Die Farben, die hier nicht vom Lichte nur erzeugt werden, sondern selbst leuchten und fliessen, scheinen mit den schwebenden, schwingenden Tönen in eins zu verschmelzen, so dass wir uns fragen, wo der Ton aufhöre und die Farbe anfange?

So viel Verwandtschaftliches die Ausdrucksmittel von Musik und Malerei bemerken liessen, so wenig gewahren wir derartige Beziehungen zwischen der Musik und den übrigen bildenden Künsten. Dies kann hinsichtlich der Sculptur nicht befremden, da sie, wie schon früher einmal angedeutet wurde, die der Musik in der Reihe der Künste am fernsten stehende Kunst ist, wohl aber hinsichtlich der Architektur, die sich uns als eine mit der Musik tief verwandte Kunst offenbaren wird. Dagegen bemerken wir, dass das Material der Sculptur und Architektur vielfach dasselbe ist, z. B. Holz, Stein, Thon u. s. w. Sowohl eine solche Uebereinstimmung, wie die von uns erörterte Beziehung des Materials der Malerei zu dem der Musik, ist nicht nur an und für sich interessant, sondern auch kunst- und culturgeschichtlich höchst bedeutsam, da wir darin den Grund einer auch sonst noch in vielfacher Weise bedingten eng verbundenen Entwickelung — einerseits der Malerei und Musik, andererseits der Architektur und Sculptur — erkennen werden.

---

## CAPITEL III.

### Gruppirung der Künste bezüglich ihres verschiedenen Verhältnisses zur Natur.

Ein wichtiger Grund einer abermals sich anderartig gestaltenden Gruppirung der Künste, sowie ein neues Merkmal ihrer im

*) Selbst die Verschiedenheit der hohen und tiefen Töne oder der dunkeln und hellen Farben rührt von einer Verschiedenheit ihrer Schwingungen her. »Die mittleren rothen Lichtstrahlen werden durch ungefähr 456 Billionen, die violetten durch 667 Billionen Schwingungen in der Sekunde erzeugt, die rothen Strahlen entsprechen also den tieferen, die violetten den höheren Tönen.« (Ueber das Wesen der Wärme von J. Müller. Westermann's Monatshefte No. 131.)

Einzelnen besonderen Eigenartigkeit ergiebt sich aus ihrem verschiedenen Verhältniss zur Natur.

Während die Sculptur und die Malerei die uns umgebende Natur nachbilden und nachahmen und ebenso die Poesie in's volle Leben, in die volle Wirklichkeit hineingreift, um den Menschen in allen seinen Beziehungen, Stimmungen und Handlungen darzustellen, sehen wir — und auf den ersten Blick gewiss zu unserer Ueberraschung — dass scheinbar einander so fern stehende Künste, wie die Architektur und Musik, nicht zu den nachahmenden Künsten gehören. Es fehlt ihnen ebensowohl das eigentliche Vorbild in der Natur, als es ausser dem Umfange ihrer Mittel liegt, das Leben unmittelbar darzustellen. Sie schaffen, bilden und schöpfen somit, ohne an irgend ein durch die Welt gegebenes Objekt gebunden zu sein, aus dem verborgenen Schatze, der im Innern der Menschenseele thätigen und gestaltenden Phantasie.

Man hat dennoch mitunter natürliche Vorbilder beider Künste finden wollen, aber immer aus einem völligen Missverstehen ihrer höheren und eigentlichen Aufgaben. Die Herleitung des Spitzbogengewölbes und des Innern des gothischen Doms aus dem Vorbilde, das in der Natur durch Alleen hoher Bäume, die mit den Wipfeln einander berühren, gegeben sein soll, ist, wenn auch nicht jeden Grundes entbehrend, im Ganzen und in dieser Fassung ebenso unwahr, als wenn wir die Entwickelung der Tonkunst von den Anregungen herleiten wollten, die ihr aus dem Murmeln der Bäche, dem Flüstern und Säuseln der Blätter, dem Vogelgesang oder dem Brausen eines Gewittersturms zufliessen. Wir werden im Gegentheil erfahren, dass die Musik, sobald sie ein getreues Nachahmen solcher Naturlaute zu ihrer eigentlichen Aufgabe macht, die Bedeutung einer Kunst einbüsst und sich, wie die Architektur, wenn sie sich auf Aehnliches einliesse, in unwürdige Spielereien verlieren würde.

Mangelt es nun aber der Architektur und Musik an jedem ihnen gegebenen und deutlich zu bezeichnenden Objecte, an jedem bestimmten Anhalte oder festen Punkte, bei dem ihr künstlerisches Schaffen anzuknüpfen hätte?

Beide geniessen in dieser Beziehung allerdings einer weit grösseren Freiheit, als die anderen Künste, denen ihr Correctiv in der ewig sich gleichbleibenden Natur oder im Leben gegenübersteht. Sie gerathen darum auch weit häufiger auf Abwege, z. B. in eine schnell veraltende, oder in Ungeheuerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten sich verlierende Manier; jedoch nur in den Fällen, wo sie die auch ihnen zu Grunde liegenden festen Normen, die wir,

weil sie sich als Geistesgesetze offenbaren, am liebsten Gesetze einer höheren Natur nennen möchten, ausser Acht lassen.

Wenige Andeutungen werden in dieser Beziehung genügen. — Das Gefühl und der Begriff für gewisse Ton- und Raum-Verhältnisse sind dem menschlichen Geiste an- und eingeboren. Das Gehör wird beim Naturmenschen, dessen Sinne noch in unverdorbener Ursprünglichkeit und Frische wirksam sind, zu allen Zeiten und bei allen Völkern, die Auflösung einer musikalischen Dissonanz in eine Consonanz, die Gliederung einer Melodie nach bestimmten Zeitmaassen, die Ausweichung derselben nach denjenigen Dur- und Moll-Tonarten, die in einem näheren Verwandtschaftsverhältniss zur Tonica stehen, sowie ihre Rückkehr zum Grundton, zu dessen Terz oder Quinte fordern. Alles dies lehrt uns das Volkslied noch heute. In ähnlicher Weise wird das Auge in der architektonischen Gliederung eines Raumes, Symmetrie und Rhythmik, in der Gesammtwirkung eines Gebäudes, Verständlichkeit des Zweckes, dem es dient, sowie der Anordnung seiner Theile, nicht weniger Wahrung der Gesetze der Schwere, und zwar nicht nur, weil dieselben die Bedingung alles Bauens sind, sondern auch bezüglich des Eindruckes auf den Beschauer fordern. Daher wird ihm eine architektonische Anordnung und Massenvertheilung, welche selbst nur *scheinbar* die schweren wuchtigen Theile eines Bauwerkes in dessen obere, die leichteren dagegen in seine unteren Geschosse placirt, eine überhängende Wand, ein überhängender Thurm, die sich ihm höchstens, wie die schiefen Thürme zu Pisa und Bologna als Abnormitäten darstellen werden, oder gar eine Verbreiterung eines Gebäudes nach oben, die dessen Verjüngung in der Richtung auf seine Fundamente voraussetzt, unschön oder unerträglich erscheinen. Dergleichen kann zuweilen *malerisch* schön sein, z. B. bei Ruinen, nie aber, vom *architektonischen* Standpunkte aus beurtheilt, Geltung beanspruchen.

Hierzu kommt noch, dass Architektur und Musik durch ihr Material strenger und innerlicher als die anderen Künste an berechnende Combination und an gewisse, durch unwandelbare Naturgesetze gegebene Bedingungen gebunden sind, deren Fülle nicht nur zu der Anordnung wissenschaftlicher Systeme führte, sondern auch das Studium der letzteren zur unabweisbaren Voraussetzung aller Kunstentwickelung werden liess.

Zwar sind auch Sculptur und Malerei mit wissenschaftlichen Studien verknüpft. Beide sind genöthigt, das Knochengerüst und die Muskulatur des menschlichen und thierischen Körpers anatomisch kennen zu lernen und haben, die eine, bei den complicirten Dreieckmessungen mit dem Tastercirkel, die andere, um perspectivisch richtig zu zeichnen und zu malen, auch mit der Mathematik zu thun. Diese Studien beziehen sich aber in beiden Künsten direct und aus-

schliesslich auf das ihnen gegebene künstlerische Object, sind nicht selber — wie bei Architektur und Musik — die bedingenden Grundlagen und ein Stück der innersten Wesenheit beider. Sculptur und Malerei bedienen sich somit der Wissenschaften nur als eines Hülfsmittels, der Architektur und Musik dagegen ist die ihnen innewohnende Wissenschaftlichkeit immanent und giebt ihnen nicht allein einen festen, innern Halt, sondern übt, ungeachtet ihrer meist tiefen Verborgenheit, zugleich eine uns unbewusste Wirkung auf unser Auge und Ohr aus und mittelst dieser Organe wiederum auf unser Gemüth. Wir nehmen gegenüber solchen Gesetzen, wie auch schon gelegentlich der Besprechung der Beziehungen von Ruhe und Kälte und von Bewegung und Wärme den raum- und zeiterfüllenden Künsten gegenüber geschah, in bedeutsamer Weise wahr, wie sehr in der Kunst alles scheinbar nur Aeusserliche — hier also das Messbare oder Wägbare — zugleich auch ein Innerliches, und wie sehr umgekehrt alles scheinbar nur Innerliche zugleich auch ein Aeusserliches ist. Damit haben wir aber einen Punkt berührt, dessen ungeheure Tragweite, nicht nur für die gesammte Kunst, sondern weit darüber hinaus, sich uns erst später enthüllen wird.

Von jenen die Architektur und Musik durchdringenden Gesetzen stehen in der Architektur die Gesetze der Schwere oder der Statik, in der Musik die bei der Tonerzeugung wirksamen physikalischen Gesetze, sowie die in beiden Künsten auf mathematischen Combinationen beruhenden Bestimmungen, einerseits der Tonhöhe und Tonintervalle, andererseits der Verhältnisse der Theile eines Gebäudes zu einander, obenan.

Alle diese und ähnliche Gesetze verbieten Ueberstürzungen, hemmen ein sich Ueberfliegen der Phantasie, einen zu weit getriebenen Subjectivismus und machen die aus dem letzteren hervorgehenden ungesunden, künstlerischen Producte, wenn nicht unmöglich, so doch als die Erzeugnisse krankhafter oder extremer Richtungen kenntlich.

Aber nicht dies allein. Auch die Gestalt oder die Umrisse gewisser architektonischer Motive und musikalischer Themata, sowie eine denselben innewohnende mathematische und formale Regelmässigkeit oder Proportion, die gleich einer verborgenen Vernunft in ihnen wirksam ist und zu Logik und Consequenz bei ihrer weiteren Durchführung nöthigt, sind meist nur durch die oben berührten Gesetze bedingt. Im Zusammenhang mit jenen Motiven veranlassen diese Gesetze endlich die Entwickelung bestimmter, aus einem innerlichen Schauen und Fühlen hervorgehender Kunstformen, die häufig symbolischer Natur, immer aber zugleich der Ausdruck entsprechender Seelenzustände sind. An solche, aus der Organisation

und Gesetzmässigkeit des menschlichen Geistes mit Nothwendigkeit hervorgewachsene Kunstformen, und an die ihnen in denselben gegebenen idealen Urbilder architektonischer und musikalischer Schönheit, binden sich aber Tonkunst und Architektur bei ihrem Schaffen nicht weniger streng, als Poesie, Sculptur und Malerei an die ihnen gegebene Welt realer Objecte. Sie bemühen sich dieselben ebenso treu innerhalb der Welt sinnlicher Wahrnehmung immer wieder darzustellen und von einer neuen Seite aufzufassen, wie jene, die ihnen im Leben und in der Natur gegenüberstehenden Vorbilder. Daher würde mit demselben Rechte, mit dem in der Sculptur und Malerei von Verbildungen, Verzeichnungen, zu langen oder kurzen Gliedern und einer Proportion aller Theile in ihrem Verhältniss zum Ganzen die Rede sein kann, eine solche und in verwandten Ausdrücken sich ergehende Kritik auch Werken der Tonkunst und Architektur gegenüber am Platze sein.

Anders verhält es sich mit Poesie, Sculptur und Malerei, den unmittelbar nachahmenden Künsten. Ihr Verhältniss zur Natur ist, der besonderen Eigenthümlichkeit einer jeden entsprechend, ein sehr verschiedenes.

Dass die Malerei nur den Schein der Dinge, nur ihre nach den Gesetzen der Optik sich ordnenden Umrisse giebt, denen sie jedoch durch Licht und Farbe eine Realität leiht, welche die Sculptur nicht besitzt, wird hier erst wahrhaft bedeutsam. Muss sie sich doch aus demselben Grunde mit nur zwei Dimensionen des Raumes, sowie mit nur einer Ansicht der von ihr dargestellten Gegenstände begnügen. Die Plastik dagegen, welche die Dinge so nachbildet, wie sie wirklich im Raume existiren, hat vier bis acht solcher Haupt-Ansichten in's Auge zu fassen, da, je nach dem verschiedenen Stand- oder Gesichtspunkte, den ein Beobachter eines ihrer Werke einnimmt, dasselbe sich in anderen Contouren, in neuer Gruppirung, Gliederung und Vertheilung von Schatten und Licht präsentiren wird.

Die Malerei wiederum vermag Dinge darzustellen, die in der Natur rein undenkbar wären, z. B. Heiligenscheine um menschliche Köpfe, geflügelte oder in Wolken schwebende Gestalten u. s. w. Zwar kommen in gewissen Fällen, wie z. B. im Relief, auch in der Sculptur Köpfe mit Heiligenscheinen oder in Wolken schwebende geflügelte Gestalten vor. Wir haben es jedoch bei solchen Ausnahmen weder mit einer selbständigen Form noch mit der reinsten Gattung der Sculptur zu thun, wie schon daraus hervorgeht, dass hier der Heiligenschein zum plumpen Teller, die Wolke zum widrig aufgequollenen Wulst wird.

Auch gewisse Farben- und Licht-Effekte von einer Art, die die Natur nicht kennt, die aber gerade um ein Innerliches, Wunderbares, Uebernatürliches zu bezeichnen, ganz an ihrem Platze sind,

gehören in das Gebiet, in welchem die Malerei den Boden der Wirklichkeit verlässt. Sie ist darum auch weit mehr als die Sculptur im Stande, sich der Welt des Phantastischen, die im Uebrigen, wie wir gesehen, vorzugsweise der Architektur und Musik sich erschliesst, anzunähern. Desshalb ist sie, wenn auch nicht bezüglich ihres Materials, ihres Gegenstandes oder dessen Darstellungsweise, so doch in ihrem geistigsten Wesen und zugleich mit Bezug auf ihre Fähigkeit über die Natur hinauszugehen, der Architektur und namentlich der Musik verwandter, als der Poesie und Sculptur. — So paradox dies im ersten Momente klingen mag — besonders wenn wir uns daran erinnern, dass, mit Ausnahme der Landschaft, Sculptur und Malerei fast die nämlichen Objecte behandeln — so wenig dürfen wir fürchten, hierbei von der Kunstgeschichte eines Irrthums überführt zu werden. Wir werden im Gegentheil später sehen, welche Bedeutung diese ihre, mehr der Tonkunst und Architektur, als der Sculptur und Poesie sich nähernde Stellung im Culturleben und ganz besonders in ihrem Verhältniss zur Musik gewinnt und wie sehr sich aus der Erkenntniss derselben auch die Stellung der letzteren wieder klärt.

Die Plastik darf sich nicht weit von der Natur entfernen, ohne entweder einerseits in's Monströse, andererseits in's weichlich Zerflossene, oder in Widerliches, Abgeschmacktes und Abentheuerliches zu gerathen. Dies beweist sowohl die altindische und altmexikanische (aztekische) Sculptur, wie der Zopfstyl in der Rococo-Periode, mit seinen fliegenden Posaunen-Engeln, in vorquellenden Wolken schwebenden Gestalten, seinen Schnörkeln und Pallagonischen Gärten. Desshalb konnte im Mittelalter, das dem Wunderbaren und Uebernatürlichen zugewandt war, fast nur das Crucifix für diese Kunst übrig bleiben. Natürlich auch das Crucifix nur, insofern die Gestalt Christi, das sogenannte *Ecce homo*, damit verbunden gedacht wird, da es, an sich oder als Symbol erfasst, der Kunst gegenüber nur eine mittelbare Bedeutung zu gewinnen vermag.

Es könnte auffallen, dass wir auch die Poesie mit zu den nachahmenden Künsten rechnen und sie somit aus dem Gebiet des Phantastischen, das wir der Architektur und Musik und bis zu einem gewissen Grade selbst der Malerei zusprachen, gleichsam verbannen wollen, während sie doch in vielen ihrer Gattungen unläugbar in's Phantastische spielt und sich daher von der Nachahmung der Natur ebenso weit entfernt, wie die oben genannten Künste. Besonders im Lyrischen und was dahin gehört, im Lied, der Romanze, der Sage, der Legende, dem Mährchen u. s. w. scheinen hierfür die Beweise zahlreich. Scheint doch auch die Sculptur — und zwar selbst da, wo wir ihr als einer hoch entwickelten Kunst begegnen

— nicht immer bei einer Nachahmung der Natur stehen zu bleiben, wie ihre Darstellungen von Centauren, von geflügelten Gestalten, wie Amor und Psyche, von Janusköpfen u. s. w. beweisen. Und dennoch haben wir es auch hier nur mit durch das Leben gelieferten Vorbildern zu thun. — Der Centaur geht aus einer ganz natürlichen Vorstellung hervor. Es ist nicht undenkbar, dass dem Urbewohner des felsigen Peloponnes, oder der ihn umgebenden von Klippen erfüllten Inseln, welcher Rosse entweder überhaupt nicht, oder nur selten und als Weide- und Zugthiere zu sehen gewohnt war, als er zum ersten Mal einen Mann auf einem Pferde erblickte, beide, in ihrer nahen Verbindung und gemeinsamen Fortbewegung, als ein Geschöpf erschienen. Seine Nachbildung ging in diesem Falle entweder aus einer unvollkommenen Naturbeobachtung, oder aus einer Thätigkeit seiner Phantasie hervor, die, wo sie nur in so geringem Grade von ihrem Vorbilde abirrt, selbst bei der Sculptur, der am strengsten an die Natur gebundenen unter den bildenden Künsten, erklärlich bleibt. — Amor und Psyche hinwiederum schweben nicht, sondern stehen auf festem Boden, ihre unverhältnissmässig kleinen Flügel aber bezeichnen sich selbst nur als eine Andeutung, ein Symbol oder ein Attribut. Auch sind alle Gestalten dieser Gattung, in einem Zeitalter, wo die Sculptur in ihrer Reinheit und vollen Entwickelung erscheint, nebensächliche und sehr vereinzelte. Sie werden erst in derjenigen Epoche bedeutsamer, in welcher sich die Sculptur nicht mehr als eine der dominirenden und zu classischer Höhe entwickelten Künste darstellt. In der Malerei dagegen nehmen sie in einer hervorragenden Periode ihrer Geschichte den vornehmsten Platz ein.

Gleich der Sculptur ist auch die Poesie nicht in so ausgedehnter Weise wie die Architektur und Musik eine phantastische Kunst zu nennen. Sie lehnt sich so entschieden an Begriffe und Vorstellungen an, dass auch ihre lyrischen Dichtungen noch an eine gewisse Logik gebunden sind. Selbst im Mährchen ist sie noch von einer Anschaulichkeit und Deutlichkeit, die keinen Vergleich mit dem ungebunden Schwärmenden, nur Stimmungen Austönenden, der nichts in der Natur unmittelbar nachbildenden Musik zulässt.

Im vorigen Capitel trat, unter dem Gesichtspunkte einer Gruppirung der Künste nach ihrem verschiedenen Material, eine andere Eintheilung derselben an die Stelle ihrer Sonderung in bildende und musische Künste. Diese Sonderung verschwindet auch von unserem in diesem Capitel eingenommenen Standpunkte und macht Verhältnissen Platz, durch die sich gleichsam eine Brücke von der einen früheren Gruppe zu der andern bildet und somit abermals ein Punkt des Zusammenhangs der Künste berührt wird. Die zu den bildenden Künsten gehörige Architektur

stellt sich auf die Seite der Musik, die zu den musischen Künsten gehörige Poesie dagegen auf die Seite der Sculptur und Malerei; bildende und musische Künste reichen somit einander gleichsam über's Kreuz die Hände.

---

## CAPITEL IV.

### Gruppirung der Künste bezüglich ihres Alters.

Erscheint nicht die Annahme eines verschiedenen Alters der Künste überhaupt als ein Wagniss? —

Die Meinungen sind darüber getheilt. Im Allgemeinen hat man einen in gleichen Zeiträumen fortschreitenden Entwickelungsgang der bildenden Künste angenommen und dabei die wichtigsten Abschnitte in der Entfaltung der Sculptur und Malerei, durch ihnen entsprechende Entwickelungsstufen der Architektur bedingt dargestellt, während man die Poesie bald für älter, bald für jünger als die bildende Kunst erklärt hat. Andere wieder haben das Alter der Künste, je nach verschiedenen Völkern und Zeiten, anders geordnet. Die Musik allein hat man, wie bisher fast überall bei derartigen Erörterungen, entweder so gut wie nicht berücksichtigt, oder — von entgegengesetzten Standpunkten aus — bald die jüngste, bald die älteste der Künste genannt.

Gegen die letztere Ansicht sprechen verschiedene schon im ersten und zweiten Capitel berührte Momente. Wir mussten annehmen, dass die räumlichen Vorstellungen primitiver seien, wie die auf eine Zeitfolge bezüglichen und fanden, dass die Musik, während das Material der bildenden Künste nur einer mässigen Vorbereitung bedarf, um für Kunstzwecke brauchbar zu werden und die Poesie ihre Sprache im Leben bereits vorfindet, sich ihr Material und ihre Sprache erst mühsam herstellen muss. — Hiermit sind jedoch bei weitem noch nicht die eigentlichen Ursachen des verschiedenen Alters der Künste, so wie einer, im Vergleich mit der Entfaltung der bildenden Künste und Poesie, späteren Entwickelung der Musik berührt. Dieselben werden sich überhaupt nur allmählig völlig enthüllen, weshalb wir uns hier auf einige vorbereitende Andeutungen beschränkt sehen.

Das verschiedene Alter der Künste hängt nur zum Theil mit einem durch ihr Material bedingten langsameren oder rascheren

Entwickelungsgang zusammen. Weit mehr erscheint dasselbe von gewissen dem menschlichen Geiste eingeborenen, je nach verschiedenen Völkern und Culturepochen, bald zu Gunsten der einen, bald zu Gunsten der andern Kunstgruppe wirksamen Anlagen abhängig. Wenn in dem einen Fall zuerst die Poesie, dann die Sculptur, hierauf die Architektur, endlich die Malerei und zuletzt die Musik sich entwickelt, so werden in dem andern Falle der Architektur, als der ältesten Kunst, Sculptur, Poesie, Malerei und Musik anzureihen sein. Im letzteren Falle geht jedoch der Architektur eine die Phantasie und das Gemüth ergreifende Tradition oder ein Mysterium voraus, das hier gewissermaassen an die Stelle tritt, die im ersten Falle die Poesie und die mit ihr verbundene Sage einnahm. Unter allen Verhältnissen sehen wir daher die Kunst zuerst bei einer poetischen Ueberlieferung anknüpfen. Wichtiger noch für unser der Tonkunst vorzugsweise zugewandtes Interesse ist es, dass sich in beiden Fällen die Musik als die jüngste der Künste erweist.

Aber widerspricht nicht ein verschiedenes Alter der Künste der Einheit des menschlichen Geistes und dem aus dieser Einheit hervorgehenden einheitlichen Zeitgepräge des gesammten Fühlens und Denkens einer bestimmten geschichtlichen Epoche, die daher auch der Kunst entweder günstig oder ungünstig ist, entweder alle Künste in gleicher Weise fördert oder hemmt? Und endlich — liegt nicht in jeder menschlichen Brust der Keim zu allen überhaupt möglichen Aeusserungen der Kunst, nicht in jedem von uns ein versteckter Poet, Musiker oder Maler verborgen und ist nicht auch hierin wiederum die Bedingung einer gleichzeitigen Entwickelung der Künste gegeben? Wir glauben nicht. — Sehen wir doch, dass ein Kind, wenn es auch die verschiedensten Geistesanlagen verräth, eine darunter demungeachtet früher wie die andere entwickelt. Es wird z. B. in den meisten Fällen früher etwas einem Gebäude Aehnliches aus den Steinen eines Baukastens zusammensetzen, früher sich aus zwei Stühlen und einer darüber gelegten Decke ein Hüttchen bauen, als erkennbare Gegenstände und Gestalten mit dem Griffel auf eine Tafel zeichnen, oder Melodie und Verse eines Liedchens zusammenhängend und einigermaassen rein vortragen. Ebenso aber, wie das Individuum, haben wir die Menschheit aufzufassen. Auch sie wird, bei gleicher Anlage zu allen Wissenschaften und Künsten, die eine früher als die andere entwickeln, gleichwie derselbe Boden im Frühling andere Früchte trägt wie im Herbst, oder derselbe Garten im Mai Goldregen, Flieder und Tulpen, im Juni dagegen erst die Rose hervorbringt.

Aber es ist überdies gar nicht einmal wahr, dass in jedem von uns die Anlage oder selbst nur die gleiche Empfänglichkeit für alle Künste vorhanden sei. Was von der Menschheit im Ganzen gilt, gilt darum bei weitem noch nicht von einem einzelnen Volke oder

von den Individuen. Und selbst angenommen, dass in einem ausserordentlichen Falle alle künstlerischen Anlagen in einer und derselben Nation vereinigt wären, so käme es doch immer darauf an, zu untersuchen, ob unter diesen Anlagen nicht dominirende sich zeigten, die die anderen zurückdrängten; nicht weniger darauf, inwiefern Ueberlieferungen oder die Einwirkungen von Land und Klima zu der kräftigeren Entwickelung der einen Kunst vor der anderen beigetragen hätten oder nicht. —

So zeigt uns die Geschichte unter den oceanischen Malayen, auf den sporadischen Inselgruppen des stillen Weltmeers, einfachen Gesang und rohe Poesie, aber keine Spur von Ausübung der plastischen Künste; unter den Tolteken und Azteken in Mittel-Amerika bewundern wir riesige Werke der Architektur und selbst der Sculptur, wogegen kein Zeugniss für die Cultur der musischen Künste vorliegt; von den Normannen auf Island sind uns grossartige Dichtungen aufbewahrt worden, während Architektur und Sculptur unter ihnen brach liegen. — Auch das in gewissen bevorzugten Zeitaltern gleichzeitige Blühen aller Künste, z. B. in der periklëischen und augustëischen Zeit, oder im 16. und 18. Jahrhundert kann uns nicht beirren, da es sich auch hier immer erst fragt, in welchem besonderen Stadium ihrer Entwickelung sich jede Einzelkunst in einer solchen Epoche befand.

Es ist ferner in Erwägung zu ziehen, dass — ganz abgesehen von ihrem früheren oder späteren Auftreten in der Geschichte — ein verschiedenes Alter der Künste auch durch den Umstand bedingt werden musste, dass dieselben bezüglich ihrer geistigen Natur — und hier kommt auch das aus dieser resultirende einfachere oder complicirtere Material, dessen sie sich bedienen, zu einer höheren Bedeutsamkeit — grosse Verschiedenheiten gewahren lassen. Eine solche, auf der Besonderheit des Wesens und Geistes einer jeden beruhende, verschiedene Organisation der Natur der Künste hatte zur Folge, dass die eine Kunst, zu dem Wege, welchen die andere verhältnissmässig bald zurücklegte, eine weit längere oder selbst die doppelte Zeit brauchte. — So wandelte z. B. die Musik, in wunderbarem Widerspruch damit, dass sie die beweglichste aller Künste ist, weit schwerfälliger wie die anderen ihre geschichtliche Bahn. Es verging daher mehr als ein halbes Jahrtausend, ehe sie nur ein einigermaassen brauchbares Harmonie-System, sowie die Mittel und eine Praxis zu dessen Verwerthung gewann.

Wir brauchen hiernach wohl kaum erst darauf aufmerksam zu machen, dass die eigentliche Entwickelung einer Kunst keineswegs schon in der Zeit beginnt, wo sie ausschliesslich noch der Nothdurft des Lebens dient, oder nur als müssiges Spiel und Ausdruck sinnlichen Wohlbehagens erscheint. Die Lehmhütte mit vier Wänden, die nur erst gegen die Witterung schützen sollen, die zu-

sammenhangslosen Töne, die das Kind nur aus Freude an dem sinnlichen Reiz des Tones lallt, ja selbst das noch unentwickelte, z. B. das fast ausschliesslich erst rhythmisch gestaltete Volkslied, wie wir es bei rohen Naturvölkern finden, das Tättowiren endlich der Wilden, das Goethe eine Rückkehr zur Thierheit nennt, sind noch keine Kunst. Wir dürfen dergleichen höchstens leise im voraus wirkende Momente der in Wahrheit weit später erst anhebenden Entwickelung der Künste nennen.

Nur wenn dies festgehalten wird, beruht unsere oben gemachte Angabe einer zwiefachen Altersfolge der Künste auf innerer Wahrheit und führt zu keinen Missverständnissen.

Selbst ein scheinbar noch tiefer widersprechender Umstand wird nichts gegen jene Angabe beweisen können. Es kann z. B. vorkommen, dass eine durch die Stimmung und Anlage eines Zeitalters besonders begünstigte Kunst, gleich im Beginn dieses Zeitalters schon anklingt, ohne dass sie sich darum auch schon entwickelt. Gerade bei der Musik werden wir den Fall eintreten sehen, dass sie in einem neu anhebenden Weltzeitalter scheinbar den Reigen der Künste eröffnet, was unserer Behauptung, dass sie die jüngste unter ihnen sei, widersprechen würde, wenn sich nicht zugleich ergäbe, dass sie hier eben nur vom verwandten Grundton des ganzen Zeitalters mit in eine momentan andauernde Schwingung versetzt wird, während ihre Entwickelung zu künstlerischen Formen auch dort erst erfolgt, nachdem die übrigen Künste dies Ziel schon erreicht haben. —

Zugegeben nun, die Künste hätten ein verschiedenes Alter, wie verhalten sich in diesem Falle die einzelnen auf einander folgenden Stufen und Uebergänge im Alter der einen Kunst, zu den Stufen und Uebergängen im Alter der anderen; hebt sich die Verschiedenheit ihres Alters durch ihre Uebereinstimmung bezüglich der einzelnen Entwickelungsphasen desselben in einem gewissen Sinne wieder auf, oder setzt sich dieselbe auch hier noch fort?

Wir sind zu der Ueberzeugung gelangt, dass sich sowohl das von uns behauptete verschiedene Alter der Künste, wie ihr organischer Zusammenhang, nicht deutlicher offenbaren konnte, als in der völligen Uebereinstimmung der einzelnen Momente ihres Entwickelungsganges. Denn hätten die Künste ein gleiches Alter, so könnte nicht die jüngere erst in einer späteren Periode nachklingen, was die ältere schon vor Jahrhunderten ausgesprochen. Andererseits liegt wiederum in dem Umstande, dass der Werdeprozess der jüngeren Kunst genau dieselben Abschnitte, Uebergangsphasen, Höhepunkte und Krisen wiederholt, die wir im Entwickelungsgange der älteren bemerkten, der schlagende Beweis für die Uebereinstimmung ihrer geistigen Natur und somit des tiefen organischen Zusammenhanges aller. — Lassen doch auch, unter den

verschiedenen Kindern derselben Mutter, die jüngeren Geschwister genau dieselben Lebensstufen gewahren, die wir bei den ältesten bereits erlebten; bemerken wir doch bei jenen dieselben Perioden des Aufblühens, der Reife und des Hinwelkens, wie bei diesen. —

Aber streitet eine solche völlige Uebereinstimmung der einzelnen Momente des Entwickelungsganges der Künste nicht mit aller historischen Möglichkeit? Wenn uns die Annahme ihres verschiedenen Alters, schon in weitester Allgemeinheit ausgesprochen, zu manchen Bedenken Anlass gab, dürfte dann die Behauptung, dass sich dieses verschiedene Alter auch an den, in weit auseinanderliegenden Zeiträumen sich wiederholenden Stufen ihrer Entwickelung zeige, nicht des letzten Restes von Wahrscheinlichkeit entbehren? Die jüngste Kunst würde ja, einer solchen Theorie zufolge, Krisen und Perioden ihres Entwickelungsganges, die die älteste bereits durchgemacht, möglicherweise ein halbes Jahrtausend später wie diese bringen. Wie ist es aber denkbar, dass solche Krisen und Perioden nach fünfhundert Jahren — d. h. unter den während eines solchen Zeitraums völlig umgewandelten Culturverhältnissen, ja vielleicht sogar unter anderen Völkern, Himmelsstrichen und Klimaten — noch dieselben geblieben sein, oder auch nur eine Aehnlichkeit mit den Krisen und Perioden in der Entwickelung der älteren Kunst, auf die man sie beziehen will, gewahren lassen sollten?

Wir dürfen allerdings nicht erwarten, eine Kunstepoche, z. B. der Architektur, in der um vielleicht zweihundert Jahre jüngeren Malerei nach solcher bedeutenden Zeitspanne genau mit demselben Gewande, oder unter denselben Verhältnissen und Bedingungen wiedererscheinen zu sehen. Es sind im Gegentheil gerade die veränderten Culturzustände, so wie die localen, nationalen oder sonstigen Einflüsse stets mit in Anschlag zu bringen, wenn es gelingen soll, trotz der durch sie bewirkten Modificationen, eine bereits in einer älteren Kunst dagewesene Entwickelungsperiode, in der jüngeren wiederzuerkennen.

Aber auch dies reicht nicht hin, da noch andere Verhältnisse möglich sind, durch welche die Wiederkehr derselben Epoche in der jüngeren Kunst dem Auge verschleiert werden kann. Wir werden z. B., in bereits weit fortgeschrittenen Perioden der Culturgeschichte, gewaltige Meister jüngerer Künste auftreten sehen, deren Persönlichkeiten sich nicht nur ausser allem tieferen Zusammenhange mit dem Geiste ihrer Zeit, sondern auch ohne jede nähere Beziehung zu dem Geiste ihrer Kunst, so weit derselbe in der grossen Masse ihrer Fachgenossen vertreten ist, darstellen. Den Schlüssel zu dem Räthsel solcher persönlichen Erscheinungen finden wir allein in dem verschiedenen Alter der Künste und zwar gerade in seiner Verbindung mit jenen, in der Laufbahn jeder einzelnen Kunst wieder-

kehrenden, gleichen Entwickelungsstufen. Es handelt sich nämlich auch in einem solchen Falle um das Wiedererscheinen eines von einer älteren Kunst vielleicht um Jahrhunderte früher erreichten Culminations- oder Blüthe-Punktes in der jüngeren. Die im übrigen seitdem gänzlich veränderten Culturzustände haben jedoch den Geist der letzteren so völlig durchdrungen, dass die weitaus grössere Mehrzahl der Künstler bereits von der Strömung der neuen Zeit, um die es sich handelt, sei diese Strömung nun eine heilsame oder verderbliche, ergriffen ist. Wir würden uns somit vergeblich bemühen, eine uns aus den älteren Künsten bekannte Epoche in der jüngeren Kunst wieder aufzufinden, wenn wir darauf ausgingen, dieselbe aus der Masse der Erscheinungen herauszulesen. Die betreffende frühere Epoche gipfelt hier im Gegentheil nur noch in einer einzelnen gewaltigen Persönlichkeit, ruht gleichsam nur noch auf den Schultern eines einzigen Mannes.

Die Fachgenossen eines solchen, einsam in seiner Zeit dastehenden und darüber emporragenden Heros der Kunst, sind übrigens darum, weil sie von dem Geiste ihres Zeitalters willenlos ergriffen erscheinen, durchaus nicht immer zu den mittelmässigen Künstlern zu zählen. Selbst das Talent ist nicht immer dazu berufen, an dem eigentlichen, d. h. an dem über alle Zeitströmungen hinweg in ununterbrochener Continuität sich fortsetzenden organischen Entwickelungsgange einer Kunst Theil zu nehmen. Auch das Talent folgt meist dem Geiste, welcher der Zeit, in der es wirkt, sein Gepräge aufdrückt, während das Genie gerade dadurch bahnbrechend für die Zukunft sich erweist, dass es auch in der Vergangenheit wieder anknüpft und zwar just an dem Punkte derselben, wo die Kunst, deren Entwickelung, als die eines Organons erfasst, wie die der Menschheit nach Jahrtausenden zählt, in dieser ihrer, eben nicht einem Volke oder einem Zeitalter geltenden, sondern die Gesammtheit angehenden Entwickelung stehen geblieben war.

Beruhen diese Bemerkungen auf Wahrheit, so müssen, bei so entgegengesetzten Verhältnissen, wie sie einerseits in dem verschiedenen Alter der Künste, andererseits in der Identität der in dem Entwickelungsgange einer jeden einzelnen sich folgenden Stufen gegeben sind, die jüngeren Künste, ihre von allen zu durchmessende Bahn in einem kürzeren Zeitraum zurücklegen, als die älteren.

Die Gründe hierfür liegen nahe. Die Geschichte lehrt uns, dass ein Volk die Schätze seiner Cultur auf das andere vererbt. Der sich hierbei im Laufe der Zeiten immer mehr anhäufende Reichthum geistigen Besitzes hebt die frühere locale, nationale, klimatische und periodische Isolirung, oder die vorzugsweise Begünstigung einer einzelnen Kunst oder Kunstgruppe, zu Gunsten aller Künste auf und

damit zugleich eine früher mögliche, lang andauernde Verirrung des Geschmacks in das eine oder andere Extrem. Indem sich nämlich vor der Seele des Künstlers, oder dem Geiste eines ganzen Volkes, das Bild alles dessen entrollt, was die Künste von jeher und überall geleistet, erkennen beide rascher das Irrthümliche und Falsche der Richtung ihrer, auf Abwege gerathenen besonderen oder nationalen Kunst. Wenn nun auch solche Abwege ebenfalls nur die Folge eines tief verborgenen organischen Gesetzes sind, das der Entwickelung jeder einzelnen Kunst zu Grunde liegt, so werden dieselben doch nunmehr, da am Gange der älteren Künste sichtbar wird, wohin zu gehen ist und wohin nicht, rascher verlassen werden, als dies früher möglich war. Die ältere Kunst musste sich ihren Weg erst suchen, die jüngere findet ihn bereits gebahnt.

Hierzu kommt noch die immer rascher werdende Bewegung der Culturentwickelung überhaupt, die, nachdem sie die Anfänge, die überall den Fortgang am längsten hemmen, einmal überwunden hat, sich aller Geistesgebiete in unaufhaltsamer Progression bemächtigt und dieselben durch Wechselwirkung untereinander in fruchtbringendste Verbindung setzt. Je weiter die Culturgeschichte daher fortschreitet, um so mehr verringert sich die Zeitspanne, die früher die einzelnen Epochen der Entwickelung einer Kunst, so wie die verschiedenen Bahnen der Künste überhaupt, von einander trennte. Sehen wir doch auch, dass die an der Basis einer Pyramide weit auseinander stehenden Profil-Linien derselben sich in der Nähe ihres Gipfels immer mehr einander nähern; was aber in der Zeit die Zeitspanne, das ist im Raum die Raumspanne.

Wir gelangen nun zu dem wichtigsten Punkte unserer Alterstheorie der Künste. Dieselbe liess uns bisher annehmen, dass sich das frühere oder spätere geschichtliche Auftreten der Künste, je nach zwei Weltzeitaltern, zwiefach anders gruppirte. Es fragt sich nun, ob eine fest geordnete Reihenfolge ihres Alters nur in dem hierdurch gegebenen relativen, oder auch in einem davon unabhängigen, für alle Zeiten gültigen Sinne aufzustellen ist.

Wir haben dem gegenüber zu bemerken, dass die von uns berührte, je nach zwei einander entgegengesetzten Haupt-Epochen der Civilisation anders geordnete Altersfolge der Künste, eine Annahme ihres höheren oder jugendlicheren Alters, die sich unabhängig von dem Einflusse solcher grossen Culturperioden darstellt, nicht ausschliesst. Erst in einer solchen, von allen Einflüssen verschiedener Zeitströmungen unberührt bleibenden Altersfolge würden wir daher das absolute Verhältniss der früheren oder späteren Entwickelungsfähigkeit der Künste gefunden haben.

Welches sind nun aber die Merkmale, durch die wir zu der Erkenntniss einer derartigen absoluten Altersverschiedenheit der Künste gelangen? — Wir finden diese Merkmale in der früheren

oder späteren Emancipationsfähigkeit einer jeden Kunst; d. h. wenn wir unser Augenmerk darauf richten, welche Kunst vor den anderen sich auf einem Gebiete, das ihr allein und ausschliesslich eigen ist, entwickelte. Unter diesem Gesichtspunkte erscheinen nämlich diejenigen Künste, welche am frühesten jene Gattungen und Style ausbildeten, die ihrer Natur am gemässesten und daher nicht von den anderen in derselben Vollkommenheit hervorzubringen sind, als die absolut ältesten, diejenigen dagegen, die ein solches ihnen vorzugsweise eigenes Gebiet erst später betreten, als die absolut jüngsten.

Die nähere Erörterung der verschiedenen Felder der grösstmöglichsten Emancipation einer jeden Kunst ist hier noch nicht am Orte und verweisen wir bezüglich derselben auf das nächste Capitel. Doch sei bereits im voraus bemerkt, dass in dem einen Weltzeitalter Poesie und Plastik, in dem andern dagegen Architektur, Malerei und Musik das ihnen eigenste Gebiet ihrer künstlerischen Entfaltung fanden, und dass es daher nicht ganz genau ist, von einer in diesem oder jenem Weltzeitalter dominirenden Kunst zu reden. Man würde mit viel mehr Recht von einer dominirenden Gruppe von Künsten sprechen und hierbei später erfahren, dass nur diese letztere Anschauung uns nicht in Widerspruch mit den in der Kunstgeschichte vorliegenden Thatsachen setzen wird.

Wie gruppiren sich nun aber, wenn wir ihre absolute Altersverschiedenheit feststellen wollen, schliesslich die Künste in ihrer Gesammtheit? — Ihre in dieser Beziehung sich ordnende Aufeinanderfolge ergiebt sich aus den oben gemachten Angaben von selber. Da nämlich in dem einen und früheren Weltzeitalter Poesie und Sculptur, in dem andern und späteren Architektur, Malerei und Musik das eigenste und unabhängigste Gebiet ihrer Thätigkeit fanden, da ferner in jenem die Poesie, in diesem dagegen Architektur und Malerei die älteren Künste sind, so stellt sich uns das absolute Alter aller in der Ordnung dar, dass zuerst die Poesie, dann die Sculptur, hierauf die Architektur, endlich die Malerei und zuletzt die Musik an uns vorüberschreiten. Die letztere schliesst sich also auch hier wiederum als die jüngste dem Zuge der übrigen an.

Wir gerathen durch das Gesagte in keinen Widerspruch mit der im ersten Capitel gemachten Bemerkung, nach welcher sich uns im Allgemeinen die bildenden Künste als die älteren, die musischen als die jüngeren erwiesen. Einmal erscheinen auch in der obigen Altersfolge die bildenden Künste älter als die Musik, und wenn wir ihnen die Poesie hier noch voraussstellen, so geschieht dies nur bedingungsweise, indem wir nämlich im Mythos die Anfänge derselben annehmen. Dann aber auch erinnern wir daran, dass wir die Künste hier nicht in Bezug nur auf ihr allgemeines Auftreten, sondern mit

der ganz besonderen Rücksicht auf ihre Entwickelung in den ihnen ausschliesslich eigenen Gebieten klassificirten, daher nicht mehr nur ihre ersten Regungen, sondern bereits einen hohen künstlerischen Grad ihrer Ausbildung in's Auge fassten. Von diesem Gesichtspunkte aus aber erscheint allerdings die Poesie als die älteste Kunst, während früheren Entwickelungs-Stadien gegenüber sich immer die Architektur als die ältere darstellen wird. Der Mensch wird sich dann erst Ahnungen des Göttlichen hingeben, oder dieselben im Spiele seiner Phantasie dichterische Gestalt gewinnen lassen, nachdem er sich eine Hütte zum Schutze gegen reissende Thiere und Feinde, oder gegen Wind und Wetter errichtet hat.

Fassen wir nun die von uns aufgestellte Altersabstufung mit einiger Freiheit noch einmal im Ganzen zusammen, so lässt der Eintritt der Künste in die Welt an der Hand der Poesie, oder mittelst einer in das Reich des Wunderbaren streifenden Ueberlieferung, der dann, im natürlichen Laufe der Dinge, die Architektur, Sculptur, Malerei und Musik folgen, die Kunst sich uns sehr wohl unter dem Bilde eines emporwachsenden Baumes vorstellen. Nach diesem Bilde würde die, aus dem von Nacht und Dämmer umhüllten Mythos geborene Dichtung, dem zarten in den dunkeln Schooss der Erde versenkten Keime gleichen, dem alle Künste in derselben Weise ihr Entstehen verdanken; die mit ihren Fundamenten tief in den Boden hinabgreifende und doch auch wieder hoch über denselben emporstrebende Architektur sich auf Wurzel und Stamm beziehen; Sculptur und Malerei, welche auch geschichtlich in den meisten Fällen sich im Anschluss an die Architektur entwickeln, den von jenem Stamm ausgehenden, mit Zweigen und Blättern reich geschmückten Aesten entsprechen; die Musik aber, welche stets zuletzt anklingt, die in den Wipfeln schwankende ätherische Blüthe darstellen.

Ein solches Bild entspricht zugleich der von uns früher geschilderten Verflüchtigung des Materials der Künste, von der schwerlastenden Architektur bis zu den in den Lüften erzitternden Tönen, wobei nur die Poesie eine etwas veränderte Stelle erhält.

---

## CAPITEL V.

### Gruppirung der Künste bezüglich grösstmöglichster Emancipation der einen von der andern.

In ein höchst charakteristisches Verhältniss zu einander treten die Künste, wenn wir versuchen, diejenige Stylweise oder Gattung einer jeden unter ihnen zu ermitteln, in welcher sie sich am ent-

schiedensten von den andern emancipirt. Wir haben zu dem Zwecke, unter allen einer Kunst zugänglichen Gebieten, das Feld kenntlich zu machen, auf dem sie sich ausschliesslich auf ihre eigenen Mittel beschränkt, daher, ohne einer directen oder indirecten Anlehnung an eine der Schwesterkünste zu bedürfen, zur Wirkung gelangt.

Die Fälle, wo eine solche grösstmöglichste Isolirung einer jeden Kunst eintritt, haben ein doppeltes Interesse. Sie tragen einerseits dazu bei, das allerbesonderste, innerste und eigenthümlichste Wesen einer jeden Einzelkunst, daher auch das, was ihre Individualität von der der anderen am meisten unterscheidet, zu enthüllen, während sie andererseits die Stellung der Künste zur Culturgeschichte in einer neuen Beleuchtung gewahren lassen.

Die Poesie zeigt sich am entschiedensten auf ihre eigenen Mittel beschränkt im Epos. Sie bedarf hier, um zu einer vollständigen und in sich abgeschlossenen Wirkung zu gelangen, weder der Vermittelung der Bühne und der Schauspieler, noch einer Mitwirkung ihrer nächstverwandten Schwesterkunst, der Musik. Wenn selbst die nicht über jeden Zweifel erhabenen Berichte, dass Homer und die Nibelungen in unserem modernen Sinne gesungen worden seien, auf Wahrheit beruhen sollten, so wird dadurch doch nichts an dem obigen Satze geändert. Das epische Gedicht stellt sich, auch ohne eine Betheiligung der Musik an seinem Vortrage, als ein völlig abgerundetes Ganzes dar und kann, um in vollkommen ausreichender Weise sich mitzutheilen, zu wirken und verstanden zu werden, sowohl der Unterstützung, wie des Commentars einer jeden anderen Kunst entbehren. — Im lyrischen Gedichte dagegen, besonders in seiner eigentlichsten Form, dem Liede, verbindet oder nähert sich die Poesie der Musik. Das Volkslied finden wir zu allen Zeiten und unter jedem Himmelsstriche auf das engste mit dem Gesange verbunden und selbst die, dem Kunstgebiete angehörenden Lieder eines Goethe, Uhland, Heine, Eichendorff und Lenau kommen häufig erst in ihrer Verbindung mit den Compositionen eines Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Löwe zu ihrer vollen Wirkung.

Aber auch wo dies nicht der Fall ist, erweisen sie sich, durch eine in ihnen allen webende innere Musik, durch ein musikalisches Tönen des Herzens, den von der Tonkunst ausgehenden Wirkungen verwandt. Goethe's Lieder z. B. haben nicht nur einen Wohllaut ohne gleichen, sondern sind auch der Stimmung und Empfindung nach, aus der sie geflossen, wahre Musik der Seele, weshalb sie völlig wie diese auf uns wirken. Selbst aus solchen lyrischen Dichtungen, die keine musikalische Behandlung zulassen, wie z. B. aus Dante's, Petrarca's, Michel Angelo's, Shakespeare's oder Goethe's *Sonetten*, weht uns jener musikalische Geist an, der aller

ächten Lyrik eingeboren ist und uns in die oben berührte, d. h. in eine, der von der Musik ausgehenden verwandte Stimmung versetzt.

Im Drama endlich bedarf die Poesie der scenischen Darstellung, verbindet sich daher mit der Schauspielkunst und grenzt so gewissermaassen zugleich an das Malerische und Plastische. —

Die Tonkunst findet ihr eigenstes Feld im Gebiete der reinen Instrumentalmusik und zwar der Instrumentalmusik in allen ihren Formen. Daher sowohl in der einfachen Klaviermusik mit ihren Sonaten, Phantasien, Cappriccio's, Preludien und Fugen, in der Kammermusik mit ihren Duos, Trios, Quartetten, Quintetten u. s. w., als auch in der Orchestermusik mit ihren Suiten, Introductionen, Ouvertüren und Sinfonien. In allen diesen Formen und Gattungen der Instrumentalmusik bedarf die Tonkunst keiner Kunst mehr ausser sich selber und was sie ausdrückt, ist die ihr vor allen anderen Künsten eigene Welt, des an kein bestimmtes, oder nur noch an ein ganz im Allgemeinen gegebenes Object gebundenen und darum in vollster Freiheit waltenden Phantasie- und Gemüthslebens. Es giebt somit kein grösseres Missverstehen des Geistes dieser Gattung, als die sogenannte *Programm-Musik*, in der man die Instrumentalcomposition — und noch dazu nicht einmal, wie in der Oper, durch innere Verknüpfung zweier Künste in demselben Kunstwerke, sondern durch eine nur äusserlich daneben gestellte Erklärung — völlig der eben gerühmten Freiheit und Selbständigkeit beraubt, die Musik als Kunst aber um das einzige Gebiet bringt, auf dem sie auf eigenen Füssen steht und dadurch zugleich ihre Ebenbürtigkeit neben den andern Künsten behauptet.

Darum führen wir auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik so wenig Märsche und Tänze, wie die moderne „sinfonische Dichtung" an. Der Marsch und der Tanz lassen die Möglichkeit gewisser künstlerischer und anderer Zwecke offen, bei denen es sich nicht mehr um Musik allein handelt, während die sinfonische Dichtung den nicht glücklichen Versuch wagt, die Tonkunst zur Dolmetscherin einer ihren Darstellungsmitteln fremden und unerreichbaren Welt zu machen. Aber eben weil man fühlte, dass sie hier nichts mehr zu sagen vermochte, sah man sich genöthigt, zu erklärenden Programmen seine Zuflucht zu nehmen, die uns lebhaft an jene Zettel mahnen, welche gewissen Gestalten der frühesten mittelalterlichen Malerei aus dem Munde gehen, um zu besagen, was sie bedeuten und vorstellen sollen. Die Militairmusik konnten wir auf einem Gebiete, wo die Tonkunst in absoluter Selbständigkeit erscheinen soll, aus dem Grunde nicht erwähnen, weil sie, wie schon ihr Name und die Idee, der sie dient, besagt, nicht mehr allein auf nur musikalische Zwecke gerichtet ist.

Nur in der höheren Instrumentalmusik erblicken wir somit die Tonkunst völlig befreit von der Mitwirkung anderer Künste; hier

auch allein stellt sie sich in ihrer grösstmöglichsten Unabhängigkeit vom Leben und seinen Zwecken dar. In allen ihren andern Gattungen erscheint sie in dieser Beziehung mehr oder minder bedingt. — In der Kirchenmusik tritt sie in den Dienst der Religion und ist schon darum sich selbst nicht mehr letzter und einziger Zweck. Sie verbindet sich überdies hier mit der Poesie, während die Räumlichkeit, in der sie in den meisten Fällen zur Ausführung gelangt, auch eine Mitwirkung der Architektur, Sculptur und Malerei zulässt, die, weil sie dort den nämlichen Zwecken dienen, wie sie selber, die Eindrücke, die sie hervorrufen will, mächtig verstärken. Auch im weltlichen Oratorium, in der Cantate und im Liede verbindet sich die Tonkunst mit der Poesie. In der Oper endlich bedarf sie nicht nur der Mitwirkung dieser, sondern, wie die dramatische Dichtung, zugleich der Bühne und handelnder Personen, wozu häufig auch noch der Tanz sich gesellt.

Die Architektur erscheint am unabhängigsten in der hieratischen Form, daher als Gotteshaus, Tempel, Kirche, insofern diese sich als Symbol der geglaubten unmittelbaren Gegenwart des Göttlichen und aus eben diesem Grunde als der für seine Verehrung würdigste und geeignetste Raum darstellen. Diese Idee hat erst im christlichen Dome, z. B. in der consequenten Durchführung der symbolischen Kreuzesform mittelst Hauptschiff und Querschiff, wie namentlich in der gothischen Kathedrale, ihre höchste Ausbildung gefunden; denn obgleich der innere Raum der Kirche, ebenso wie der des griechischen Tempels, zunächst dem Zwecke dient, dem Bildniss oder dem Heiligthum des Gottes überhaupt eine angemessene Umschliessung zu geben, so zeigt sich doch sowohl in seiner innern und äusseren Gliederung, wie in dem gleichsam beflügelt zum Himmel aufsteigenden Thurmbau, eine nach dem Gesetz des Rhythmus stattgefundene Ueberwältigung des Schweren durch die künstlerische Idee, und desshalb wird uns der Bau in seiner Gesammtheit zu einem verständlichen Symbole des Ringens nach dem Unendlichen. Der griechische Tempel lässt in weit weniger erkennbarer Weise eine solche symbolische Bedeutung gewahren, dient dagegen in viel ausgesprochener Art dem, ausser der Architektur als solcher liegenden, wenn auch immerhin noch hohen Zwecke, das Götterbild würdig zu umschliessen*). In den Palästen der Herrscher, in den grossen öffentlichen Gebäuden, wie in der Privat-

*) In dieser Anschauung bestärkt der Umstand, dass die Griechen, im Gegensatze zur christlichen Anschauung, die die Gottheit über den Sternen sucht, ihren Tempel ναος, d. h. „Wohnhaus," hier also: Wohnhaus des Gottes nannten. Damit stimmt auch die Höhe des Eingangs am Parthenon überein, die nicht nach menschlichem Maassstabe, sondern nach den Verhältnissen des im Innern befindlichen Götterbildes bemessen ist.

wohnung (so weit in der letzteren überhaupt noch von Kunst die Rede ist) bedarf die Architektur viel unmittelbarer der Mitwirkung der Malerei und Sculptur, auch dient sie dort in weit ausgesprochenerer Weise ausser ihr selber liegenden, als eigensten inneren künstlerischen Bedürfnissen — bis sie endlich ganz, theils dem Handwerke oder des Lebens Nothdurft, theils, nicht selten ausschliesslich der Wissenschaft verfällt, wie dies z. B. bei Brücken, Kanälen, Wasserleitungen und ähnlichen Bauwerken der Fall sein kann.

Die Sculptur ist, im Gegensatze zur Architektur, nur im Natürlichen völlig zu Hause, daher ihr auch das Nackte so gemäss ist, während die Malerei der Mannigfaltigkeit historischer und farbenprächtiger Costüme, dazu der Landschaft, des Himmels und der Beleuchtung bedarf, um im wahren Sinne des Wortes zu ihrer vollen Entfaltung zu gelangen. Am selbständigsten erscheint die Sculptur in solchen Werken, die gleich der Natur von allen Seiten eine freie Ansicht gewähren, während *Haut-* und *Basreliëfs*, oder mit Sculptur erfüllte Giebelfelder, besonders wenn dieselben wiederum nur Reliëfs sind, ferner *Metopen*, *Friese* und decorative Formen, mit denen sie grosse Wandflächen zu schmücken unternimmt, sich dem Malerischen nähern und zugleich Gebäude, daher die Mitwirkung der Architektur voraussetzen. In diese verliert sich die Sculptur völlig, wenn sie sich auf in Nischen halb verborgene Figürchen oder aus dem Styl eines Baues organisch hervorwachsende *Ornamente* beschränkt.

Die Malerei endlich erscheint fast nur im Legendenhaften, Idyllischen, Landschaftlichen, Genrehaften und in sogenannten Stimmungsbildern, mit einem Worte in Bildern von vorwaltend lyrischem Charakter, von der unmittelbaren Mitwirkung jeder anderen Kunst losgelöst. Es versteht sich, dass so einfache und liebliche biblische Scenen, wie die Mutter mit dem Kinde, die Verkündigung, die Flucht nach Aegypten oder die Anbetung der Hirten bei der Krippe, ihrer lyrischen Grundstimmung nach mit hierher gehören. Solche Bilder werden wir meist auf einer isolirten Fläche, und in ihrem eigenen Rahmen dargestellt finden. Wir können daher auch, wollen wir uns mehr äusserlich kennzeichnend ausdrücken, sagen: die Malerei erscheine nur im Staffelei- oder Tafelbilde ganz selbständig. Ihre auf die Wände von Gebäuden gemalten Bilder dagegen haben sich, bis zu einem gewissen Grade, deren architektonischen Style, den durch sie gegebenen räumlichen Verhältnissen und der Idee ihrer Bestimmung zu diesem oder jenem Zwecke unterzuordnen. Ihr Gegenstand ist meist dem Historischen oder der Religionsgeschichte in ihren erhabensten Vorgängen entnommen. Solche Bilder gehören daher in das sogenannte *stylvolle Genre* und sind nicht nur von der Mitwirkung der sie umschliessen-

den Architektur, sondern auch von historischen Thatsachen und historischem Costüm, überlieferten Glaubenssätzen u. s. w. abhängig.

Keineswegs ist der Ansicht zu huldigen, als falle die höchste Leistung, zu der irgend eine Kunst begeistert wurde, immer auch mit ihren möglichst reinen, oder isolirt aufgefassten Schöpfungen zusammen. Vielmehr zeigt uns eine reiche Erfahrung, dass durch die befruchtende Einwirkung verschiedenartiger Künste aufeinander, ja, dass durch die aus verschiedenartigen Kunstelementen herausgebildeten und zusammengesetzten Kunstwerke, der Kunstsinn nicht selten zu seinen erhabensten Productionen begeistert worden ist. So sollte z. B. die Poesie im Drama und Lied, (Shakespeare, Goethe, Schiller) mindestens ebenso Grosses hervorbringen, wie im Epos (Homer), die Musik in der Oper und im Oratorium (Gluck, Mozart, Händel) nicht weniger Herrliches schaffen, wie im rein Instrumentalen (Beethoven, Haydn), die Malerei endlich im Historischen und Erhabenen (Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael) ebenso Unvergängliches leisten, wie in Religionsbildern von dem vorwaltend lyrischen Charakter eines Perugino, Fiesole, Francia, oder den Stimmungsbildern unserer Neueren. Nur betreffs der Sculptur und Architektur dürften solche kunstgeschichtliche Erfahrungen Einschränkungen erleiden, oder vielleicht erst in Zukunft ähnliche Resultate liefern. Für die Sculptur ist bis heute das Nackte und Natürliche, unter dem wir zugleich das Statuarische d. h. das von allen Seiten Anschauliche verstehen, für die Architektur das Symbolische das Höchste geblieben. Es steht daher noch dahin, ob wir in beiden Künsten jemals über die Griechen und den gothischen Dom hinauskommen werden.

Die Betrachtung der Künste in ihrer grösstmöglichsten Emancipation ist vielleicht mehr wie jede andere dazu angethan, die Grenzen kenntlich zu machen, welche eine Kunst von der andern trennen. Da sich das eigentliche Wesen einer jeden Kunst nur auf dem Felde ihrer völligsten Selbständigkeit enthüllt, so werden wir, nachdem uns dasselbe unter dem hier eingenommenen Gesichtspunkte deutlicher geworden, besser wie früher im Stande sein zu empfinden, nach welcher Richtung hin sich eine Kunst der ihr eingeborenen Natur zu entäussern, oder von dem Mittelpunkte des Kreises zu entfernen fürchten muss, innerhalb dessen sie, dem ihr innewohnenden Geiste nach, eigentlich zu wirken berufen ist. Es wird hierbei deutlich werden, dass die Musik, wie sie die lyrischeste aller Künste ist, zugleich auch die einer subjektiven Ausdrucksweise günstigste sein muss, wie ja schon daraus hervorgeht, dass sie das freieste Gebahren der Phantasie und das unbeschränkteste Walten der Empfindung zulässt. Selbst ein zeitweiliges Aufgehen in eine Sturm- und Drang-Periode wird ihrem

Wesen darum weniger widersprechen und minder gefährlich sein, als z. B. ihrer Schwesterkunst, der Poesie, oder gar einer so streng an ihr Object gebundenen Kunst wie der Sculptur. Demungeachtet liegt für sie, gerade in der Neigung, sich dem Sturme der Leidenschaft ungebunden hinzugeben, die Mahnung, eine allzu weit gesteigerte Ueberschwänglichkeit des Gefühls durch schöne Formen, in das sie dasselbe kleidet, zu mässigen und dem Gebiete wahrer Kunst, welches immer das des Maasshaltens ist, wiederum anzunähern. Hierbei gewinnen denn epische und dramatische Aufgaben, wie sie der Musik im Oratorium und der Oper gegeben sind, abgesehen davon, dass sie noch durchaus in den Umkreis der den Ausdrucksmitteln der Tonkunst zugänglichen Vorwürfe fallen, eine besondere Bedeutung. Sie nöthigen den Componisten nicht allein, sich an schöne Kunstformen, die auch hier unentbehrlich sind, sondern ebensowohl an bestimmte Objecte und Verhältnisse, wie sie durch den Gegenstand, durch verschiedene Charaktere, oder durch ein besonderes locales und nationales Colorit eines Stoffes gegeben sein können, zu binden. Doch fordert auch hier die Musik ihr Recht. Eine Oper oder ein Oratorium, in denen das lyrische Element nicht das vorwaltende wäre, würden für die Musik unbrauchbar sein.

Dass auch das verschiedene Alter der Künste — und dies ist die culturgeschichtlich wichtige Seite unserer Betrachtung — vom Standpunkte ihrer Emancipation eine neue Bedeutung erhält, berührten wir schon im vorigen Capitel. Wenn wir in dieser Beziehung die Künste anfänglich in zwiefacher Weise ordneten, so bezog sich eine solche Gruppirung nur ganz allgemein auf ihre, durch den Geist entgegengesetzer Weltzeitalter früher oder später geweckte Leistungsfähigkeit, ohne dass wir uns deshalb schon gefragt hätten, welche Kunst in einem solchen Zeitalter auch auf dem Gebiete ihrer völligen Emancipation und Selbständigkeit, welche dagegen nur in Verbindung mit anderen Künsten, oder von diesen überwiegend beeinflusst, aufgetreten wäre. Eine Altersabstufung in ihrem eigentlichsten Sinne wird aber, wie wir wissen, dann erst gefunden, wenn wir dieselbe nach den Perioden des Auftretens der Künste in jener ihrer Selbständigkeit und Emancipation feststellen. Wir machten die Erfahrung, dass sich hiernach folgende, von uns an geschichtlichen Thatsachen, Personen und künstlerischen Productionen später näher nachzuweisende Altersabstufung ergiebt.

Den Reigen der Künste eröffnet die Poesie (Homer und der epische Cyklus), ihr folgt die Sculptur (Phidias und die griechische und römische Plastik), dieser die Architektur (Gründung des Kölner Domes 1248, des Strassburger Münsters 1277), der Architektur die Malerei (Leonardo da Vinci 1444), während die Musik (Scarlatti

1683), auch als eine zur Selbständigkeit gereifte Kunst, zuletzt erscheint.

Dass wir bei dieser Altersclassification der Künste, nach Blüthemomenten ihrer begonnenen Selbständigkeit, der Musik gegenüber Scarlatti anführen, darf nicht befremden. Wir gedenken hier keineswegs Alessandro's, des grossen Kirchen- und Vocal-Componisten, sondern Domenico's, des Begründers der Sonatenform und somit der unabhängigen Instrumentalmusik. — Bemerkenswerth erscheint ausserdem bei dieser Altersabstufung, dass Poesie und Musik, die sonst so eng verbundenen Schwesterkünste, hier so weit wie möglich von einander entfernt, nämlich am Eingang und Ausgang der geschichtlichen Laufbahn der Künste, sich darstellen. Erfasst man dieselbe jedoch als einen immer wieder neu anhebenden Kreislauf, so könnte man auch sagen, dass sich der Entwickelungsgang der Künste, durch Musik und Poesie, die dann wieder Nachbarn werden, zum vollendeten Ringe zusammenschliesse, daher jener sich beim Schweife erfassenden Schlange, dem Symbol der Ewigkeit, vergleichbar sei.

Wir haben in diesem Capitel den Punkt berührt, von welchem aus gesehen die Künste sich am schärfsten von einander absetzen und gegeneinander abgrenzen. Es ist daher wohl nicht ganz unpassend, hier angelangt einen Abschnitt zu schliessen, der, wenn er auch überall bereits den Zusammenhang der Künste darstellte, dieselben doch zugleich noch in ihrer Sonderung nach Gruppen und innerhalb dieser Gruppen wiederum in der Behauptung einer gewissen individuellen Eigenthümlichkeit einer jeden schilderte. Von nun an haben wir es nicht mehr mit einer Gliederung der Kunst in Künste, sondern mit ihrer Verschmelzung zu einer organischen Einheit zu thun, gleichviel, ob dieselbe sich in einem Zusammenwirken mehrerer oder aller zu demselben idealen Zwecke offenbart, oder in einer, in allen ohne Unterschied wiederkehrenden streng übereinstimmenden Gesetzmässigkeit und Gleichheit der wesentlichsten Bedingungen ihrer Existenz.

---

# Zweiter Abschnitt.

## Die Kunst in ihrer Einheit.

Die Künste in ihren verschiedenartigen Gruppirungen erscheinen immer noch als eine, wenn auch in innige Verbindung tretende Anzahl von Einzelgrössen. Von dem andern und höheren Standpunkte aus, den wir nunmehr einzunehmen haben, verschwindet dagegen der letzte Rest einer besonderen Existenz der Einzelkunst, die nun nur noch als Glied am Leibe des grossen Organons der einen ewigen untheilbaren Kunst sich darstellt. Die Künste gleichen unter einem solchen Gesichtspunkte verschiedenen Offenbarungen ein und desselben Geistes, ein und derselben Weltauffassung, oder verschieden gefärbten Glasflächen, durch welche die Lichtstrahlen ein und derselben Sonne in bald blendenderem, bald milderem Glanze hindurchleuchten.

Diese ihre gesteigerte Einheit wird besonders daraus ersichtlich, dass wir es hinfort nicht mehr mit Beziehungen der Künste zu thun haben, die sich nur unter dem einen oder dem anderen besonderen Gesichtspunkte ergeben, sondern mit gewissen, ihnen allen in derselben Weise eingeborenen organischen Gesetzen. Wir können dieselben als übereinstimmende formale, stylistische und elementare Grundbedingungen ihres Seins bezeichnen, die, als eine Consequenz ihres Hervorwachsens aus derselben Wurzel, bisher weder mit Bezug auf die Gesammtheit der Künste, noch rücksichtlich der Tonkunst nachgewiesen sein dürften. Dass aber ein solcher Nachweis der Musik gegenüber dringend an der Zeit sei, lehrt uns die Gegenwart.

Es ist in seiner Art erstaunlich, dass man Gesetze, die in allen andern Künsten als die unbestrittene Grundlage jedes künstlerischen Schaffens gelten, in der Musik noch anzuzweifeln wagt. Was würde man zu einem Maler sagen, der den einen Arm einer Figur länger als den andern zeichnete, oder ein Glied anatomisch fehlerhaft an den Körper anschlösse; was zu einem Architekten, der die Gesetze der Proportion und Statik nicht gründlich inne hätte. Die Kennt-

nisse und die Handhabung dieser Gesetze sind dort die selbstverständlichen Vorbedingungen jeder Kunstentfaltung und eben darum organische und aus dem Wachsthum des künstlerischen Organismus mit treibender Nothwendigkeit hervorgegangen.

Was aber in dieser Beziehung von den bildenden Künsten gilt, gilt auch von der Tonkunst. Auch ihre Stylgesetze und Formen sind organische und darum aus innerer Nothwendigkeit entwickelte; auch sie beruhen auf unserem Gefühl für Naturwahrheit und Schönheit. So hat z. B. das unserem Organismus eingeborene Gefühl für musikalische Symmetrie in der Sonatenform das Gesetz entwickelt, die beiden Hauptmotive zwei Mal einander gegenüber zu stellen und daher die Wiederholung der ersten Hälfte des ersten Satzes eingeführt. Nur wer diese auf Ebenmaass gegründete formale Bedeutung einer solchen Wiederholung nicht begriffen, wird, wenn er sich in der Sonatenform bewegt, meinen, sich über dieses ihr musikalisches Stylgesetz hinwegsetzen und dasselbe als eine langweilige und veraltete Tradition bezeichnen zu können. So wenig es je langweilig werden kann, dass die rechte Seite des menschlichen Antlitzes eine Wiederholung der linken Seite ist und so gewiss erst das Zusammenwirken beider Hälften die Schönheit und den vollen Eindruck eines Kopfes ausmacht, so sicher wird sich die in der Sonate, in Thema und Mittelsatz ausgeprägte künstlerische Idee erst mittelst der Wiederholung beider Motive als ein symmetrisches und zusammengehöriges Ganze darstellen. Selbst die weitere Entwickelung der beiden musikalischen Grundgedanken, so wie deren künstlerischer Gegensatz wird sich erst nach ihrer zweimaligen Gegenüberstellung klar verfolgen lassen. Thema und Mittelsatz werden sich nunmehr erst mit der plastischen Deutlichkeit architektonischer Gebilde dem Gedächtniss einprägen; nunmehr erst alles Weitere als aus ihrem Schoosse hervorgegangen erkennen lassen. Denn die Musik, die uns, da sie in der Zeit wirkt, nicht, wie die bildenden Künste, eine das Ganze auf einmal umfassende und ununterbrochene Anschauung ihrer Werke gestattet, kann diesen Mangel eben nur durch Wiederkehr der Motive ersetzen, aus denen sich alles Uebrige entwickelt.

Nichts liegt uns ferner als die Behauptung, dass die musikalische Formenlehre ein für alle Mal bei dem schon Erreichten stehen zu bleiben habe. Auch in der Architektur folgt auf den griechischen der römische, auf den romanischen der gothische Styl, und wir dürfen somit voraussetzen, dass solche Wandlungen bei der Musik, die mehr als alle andern Künste das Element der Bewegung in sich trägt, noch weit häufiger eintreten werden. Jede dieser Kunstformen aber wird, einmal zu ihrem letzten Abschlusse gediehen, nicht mehr über sich selbst, nicht mehr über das ihr bestimmend innewohnende und gestaltende Princip hinaus können. Wie wir diese Erfahrung

in der Architektur machen, so auch in der Tonkunst. Im fugirten Styl werden wir so wenig über Sebastian Bach jemals hinaus können, wie in der Gothik über den Kölner Dom, und in der Sonatenform werden die Arbeiten Haydn's, Mozart's und Beethoven's so gewiss ewige Stylmuster bleiben, wie in der classischen Architektur das Parthenon oder der Theseustempel.

Wer in der Musik jede feste Kunstform auflösen will, stellt sich auf den Standpunkt des rohen Naturalismus und damit ausserhalb der Grenzen aller Kunst, deren Namen bekanntlich von „Können“ herkommt. Die Musik vollends, die nicht wie die Malerei und Sculptur, ihre Vorbilder und damit ihr Correctiv in der Natur findet, irrt ins Grenzenlose und Chaotische ab, wenn sie sich von jenen, dem innersten Empfinden entsprossenen festen Normen emancipiren will, die die Bedingung aller musikalischen Schönheitsentwickelung sind. Die Architektur, die mit der Tonkunst das Loos theilt, ohne eigentliches Vorbild in der Natur, frei und phantastisch aus dem eigenen Innern zu gestalten, mag, in der im Gegensatz zu dieser Ungebundenheit bei ihr doppelt scharfen Abgrenzung ihrer Stylformen, dem Musiker zur Lehre dienen. Wem solche Formen freilich zur Schablone der eigenen Geistlosigkeit herabsinken, der wird die Kunst nicht fördern; ein solcher hat aber den Styl, in welchem er arbeitet, niemals in Wahrheit besessen, da sich das Genie nicht nur in der Erfindung neuer Motive, sondern ebensowohl in der leichten genialen Behandlung und Durchführung strenger Kunstformen manifestirt.

Wir schritten in dem hinter uns liegenden Abschnitte zu der Anschauung eines immer markirteren Individualismus der Einzelkünste fort, der sich im letzten Capitel bis zu der völligen Isolirung einer jeden von ihnen steigerte. In dem vor uns liegenden Abschnitte werden wir uns mehr und mehr überzeugen, dass dieser Individualismus den Künsten demungeachtet keine weitere selbständige Bedeutung verlieh, als die von verschiedenen Ausdrucksmitteln für eine im Innersten sich in ihnen allen vollkommen gleichende und, in Bezug auf die in ihr waltende Fülle kosmisch geistiger Gesetze, völlig übereinstimmende Welt des Empfindens und Fühlens; ähnlich wie sich die Sprachen, trotz ihres individuellen Typus, doch nur als verschiedene Ausdrucksmittel einer, in allen nach gleichen Denkgesetzen auferbauten Gedankenwelt darstellen.

Der Nachweis solcher oft tief verborgener kosmisch geistiger Gesetze fordert aber ein weiteres Ausholen und ein kühneres Vordringen in den innersten Zusammenhang aller Kunst, als die bisher abgehandelten und oft, weil sie sich hier und da an schon allgemeiner Bekanntes anschlossen, nur andeutungsweise berührten Materien. Es wird somit nicht überraschen dürfen, wenn die kommenden Capitel einen weit bedeutenderen Umfang gewinnen, als die Capitel des schon geschlossenen Abschnittes.

Goethe ist es, dem wir sowohl das Wort, wie den Begriff einer „Weltliteratur“ verdanken. Auch einer Anschauung der Einheit der Kunst stand niemand so nahe wie er. Wir können darum unsern Versuch, diese Einheit als eine organische darzustellen, nicht wohl besser einleiten, als mit seinen an Künstler und Kunstbeflissene gerichteten Worten:

»Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Weht ein Sinn der ew'gen Art.
Welches Werkzeug ihr gebrauchet,
Stellet Euch als Brüder dar
Und gesangweis flammt und rauchet
Opfersäule vom Altar.«

---

# CAPITEL VI.

## Verbindungen der Künste bezüglich ihres Zusammenwirkens zu dem nämlichen idealen Zwecke.

Das Zusammenwirken der Künste zu demselben idealen Zwecke kann zweierlei Art sein. Wir wollen es einerseits ein Ineinandersein, andererseits ein Nebeneinandersein der Künste nennen, zugleich aber bemerken, dass, weil wir es ebensowohl mit den musischen wie mit den bildenden Künsten zu thun haben, jene Ausdrücke nicht blos räumlich zu nehmen sind. Das Ineinander wird den musischen Künsten gegenüber zur Gleichzeitigkeit, das Nebeneinander zum Nacheinander werden. Es leuchtet schon hier ein, dass das Ineinander eine nähere Verbindung der Künste als das Nebeneinander bezeichnet.

Ein Ineinander der Künste ist nur bei ihrem Zusammenwirken in einem und demselben Kunstwerke denkbar; je innerlicher die Verschmelzung hierbei ist, um so weniger sie sich als eine nur äusserliche darstellt, um so entschiedener wachsen bei einer solchen Gelegenheit zwei oder mehrere Künste zu einer organisch verbundenen Einheit zusammen.

Das Nebeneinander der Künste lässt zwei verschiedene Grade gewahren. Ihr gewissermaassen unwillkührliches Zusammenwirken zur Steigerung einer und derselben Stimmung oder derselben Eindrücke bezeichnet hierbei ihre nähere Verbindung; während bei einem mehr willkührlichen, oder durch subjective Laune veran-

lassten Zusammenwirken der Künste wir es mit demjenigen jener beiden Grade zu thun haben, der eine entferntere und in manchen Fällen selbst verwerfliche Verbindung der Künste unter einander bezeichnet.

Sehen wir vorläufig von diesen Gradationen ab, und untersuchen wir, in welchen Gattungen oder Kunstweisen die Künste sich zu einem gemeinschaftlichen Wirken verbinden. Wir werden hierbei auch die reproducirenden und untergeordneten Künste, z. B. Schauspielkunst und Tanz, ja selbst gewisse Halb- und Zwitterarten mit in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen müssen; daher z. B. nicht nur Musik, Sculptur und Malerei als solche, sondern auch Kunstarten ins Auge zu fassen haben, die überhaupt ein musikalisches, plastisches und malerisches Element zum Bewusstsein oder zur Anschauung bringen.

Die Musik, als die uns zunächst interessirende Kunst, möge bei unsern Betrachtungen den Anfang machen. Fassen wir fürs erste die Gelegenheiten ins Auge, bei denen sie sich mit ihrer Schwesterkunst, der Poesie, zu einer gemeinschaftlichen Wirkung verbindet. Diese Gelegenheiten sind so mannigfach, dass es, um dieselben näher zu kennzeichnen, geboten erscheint zu unterscheiden, bei welchen derselben die Musik, bei welcher die Poesie als die dominirende Kunst sich darstellt.

Die Musik erscheint vor allen andern Gattungen in dem musikalischen Drama oder der Oper als die dominirende Kunst. Hier liefert der Poet dem Tondichter gewissermaassen nur das Gerüst oder das Skelet eines dramatischen Gefüges, das dieser erst mit Muskeln und Fleisch zu bekleiden hat, oder — um uns eines weniger anatomischen Bildes zu bedienen — hier schafft der Dichter gewissermassen nur den Umriss der Charactere und der Situationen, deren Schattirung und Colorit er dem Musiker überlässt. Gegen den Vergleich jedoch, dass der Dichter hier nur zum Decorationsmaler werde, der nur ganz im Groben und nur bei einer gewissen Entfernung den Blick täuschen wolle, müssen wir feierlichst Verwahrung einlegen. Der Dichter hat im Gegentheil, um einen guten Operntext zu liefern, zum Mindesten ebensoviel dramatische und poetische Gestaltungskraft anzuwenden wie beim Drama selber. Ja, da er hier in gedrängtester Kürze sagen muss, wozu ihm dort ein weiter Raum gestattet ist, da er der Musik plastisch abgerundete Gestalten liefern muss, wenn jene, bei ihrer Neigung zum Unbestimmten und Schrankenlosen, die musikalische Characteristik derselben nicht verfehlen soll, so hat er die ihm zu Gebote stehende Gestaltungskraft in erhöhter Weise zu concentriren.

Auch des Singspieles haben wir bei Gelegenheit der Oper als einer Gattung zu erwähnen, in der sich die Musik als die bestimmende und entscheidende Kunst geltend macht, denn wenn dem

Dichter in demselben mehr Raum gegeben ist, wie in der Oper, so bietet er doch auch hier sein Talent zu dem Zwecke auf, musikalische Situationen zu schaffen und ist bemüht, Stimmung und Ausdrucksweise seiner Dichtung der Musik zugänglich und mundgerecht zu machen. Denn gerade da, wo der Poet im selbständigen Gedicht den höchsten Schwung nehmen würde, hat er hier zurückzutreten und dem Musiker das Feld zu überlassen, d. h. er beschränkt sich auf wenige andeutende Verszeilen, denen die Tonkunst erst ihren tiefern Inhalt verleiht.

Auch in dem Oratorium ist die Musik die dominirende Kunst; auch hier muss, wie in der Oper, die Grundstimmung des gewählten Stoffes eine musikalisch-lyrische sein; auch hier müssen die Situationen, müssen die Thaten des Helden der musikalischen Epopöe, der Musik Gelegenheit zur Entfaltung ihrer tiefsten Ausdrucksfähigkeit geben; auch hier endlich ist der Musik die eigentliche Ausführung des vom Dichter in gedrängter Kürze dargebotenen Textes überlassen. — Ebenso verhält es sich mit der Cantate und anderen in das Gebiet des Oratorischen gehörenden Kunstformen.

Recht schlagend erweist sich die Musik wiederum als dominirende Kunst in der eigentlichen Kirchenmusik, besonders da, wo es sich um den lateinischen Hymnus handelt. Dieser, wie z. B. die *Missa solemnis*, das *Requiem*, das *Stabat mater*, *O beata trinitas*, das *Te deum*, das *Ave Maria*, das *Pater noster* wiederholt sich, als ein durch den Cultus bedingtes Moment, zu jeder Zeit in derselben vorgeschriebenen Textesgestalt. Dem Dichter bleibt hier also nichts Neues mehr zu sagen übrig, während die Musik den altbekannten Text hundertfach in neuer Weise belebt und verklärt, ähnlich wie der kirchliche Maler an dem *Ecce homo* oder an der Madonna mit dem Kinde einen ewig neuen, ewig sich verjüngenden Gegenstand besitzt. Hierzu kommt noch, dass alle diese Texte, wie selbst dem oberflächlichen Beobachter deutlich werden muss, mit einziger Ausnahme des *Pater noster*, entschieden auf Musik vorgedichtet sind, darauf angelegt sind, durch Töne zum eigentlichen Ausdruck ihres Inhaltes zu gelangen. Denn gerade hier, wo es sich um das Unendliche und Ewige handelt, kann das Wort nur andeuten, während die Musik sich bei solcher Gelegenheit als die Kunst erweist, der es gegeben ist, dem Unaussprechlichen Ausdruck zu verleihen.

Wir gehen nun zu denjenigen Gattungen von Kunstwerken über, in denen die Poesie als die herrschende Kunst sich darstellt. Der Oper steht hier das durch Musik illustrirte und durch dieselbe in seiner Wirkung erhöhte Drama gegenüber. Sowohl als die erhabenste Gattung, wie als diejenige Kunstform, in der die Musik nach allen vorliegenden historischen Nachrichten in bedeutungsvollster Weise zur Mitwirkung gelangte, nennen wir hier zuerst das antike Drama oder

die *Tragödie* der Griechen. — Dem Singspiel wäre das moderne Schauspiel, das eine Mitwirkung der Musik fordert, gegenüber zu stellen. Wir erinnern nur an Shakespeare's *Sturm* und *Sommernachtstraum*, an Goethe's *Faust* und *Egmont*. So erschütternd und die Grundstimmung des Ganzen steigernd die Wirkung der Musik dort wie hier zu sein vermag, so ist diese doch hier nicht ihrer selbst willen da. Der Dichter ruft sie nur auf, damit sie seinen Intentionen diene, damit sie gewissen Momenten, deren an das Wunderbare oder Phantastische streifende Charakter dazu auffordert, das entsprechende Helldunkel oder den ihnen gemässen Hintergrund verleihe. Dies wird z. B. recht deutlich in der Beschwörungsscene des *Macbeth*.

Bei Erwähnung der Musik zu Schauspielen haben wir auch der von Lessing mit Recht vertheidigten Zwischenactsmusik zu gedenken. Auch diese erscheint völlig als Dienerin der Poesie, da ihre eigentliche Aufgabe darin besteht, einerseits die durch den Dichter beim Actschluss erregte Stimmung in uns fortklingen zu lassen, andrerseits aber auch das Gemüth auf die Ereignisse des kommenden Actes vorzubereiten. Eine auf diese Weise zugleich nachklingende und vorklingende Musik würde natürlich ohne das Dichterwerk, auf das sie sich bezieht, in ihrem Zusammenhange unverständlich bleiben. Sie bedeutet daher nichts durch sich selbst, sondern wird erst etwas durch die Poesie.

Dem Oratorium wäre auf poetischer Seite das Epos gegenüberzustellen. Wenn überhaupt der homerische Gesang musikalisch begleitet worden ist, so ist dies nur denkbar bei einer aussergewöhnlichen festlichen Gelegenheit und bei der Auswahl einer besonderen lyrischen oder elegischen Episode. Man könnte sich z. B. den Abschied Hectors von Andromache, ferner die Klage der Andromache um den getödteten Gatten in irgend einer Weise musikalisch begleitet denken. Einestheils aber sind solche Momente nur höchst spärlich aufzufinden, andrentheils wird selbst hier die Musik nur in höchst untergeordneter Weise sich haben betheiligen können, wie etwa durch ein leises und gelegentliches Ertönen der Saiten der Lyra, oder in Gestalt einer, in derselben stets wiederkehrenden musikalischen Formel sich wiederholenden Recitation, die man ebenso gut eine erhöhte Sprache zu nennen berechtigt sein würde. Hätte die Musik sich in anderer Weise vordrängen wollen, so hätte die Deutlichkeit der Erzählung oder der Darstellung des Dichters gelitten, auf die es ja dem griechischen Hörer in erster Linie ankommen musste, wenn er sein Nationalgedicht zum Vortrag brachte. Einer musikalischen Behandlung widersprechen ferner die Deutlichkeit des Epos, sowie die in das klare Sonnenlicht des Tages getauchten Gestalten der epischen Poesie. Die dem Epos eigenthümliche Breite und liebevolle Darstellung, selbst des Details,

schliesst schon innerlich die Musik aus, die nur fähig ist, eine Stimmung in ihrer Allgemeinheit anklingen und austönen zu lassen und welche, ihrer ganzen Natur nach, gerade das plastisch Abgerundete, das scharf Begrenzte, dessen Darstellung dem epischen Dichter ein wesentliches Bedürfniss ist, wieder ins Dämmerhafte und Verschwommene aufzulösen bestrebt ist.

Der Kirchenmusik haben wir die kirchliche Liturgie entgegenzustellen. Dass es sich bei der Liturgie nicht mehr um eigentliche Kirchenmusik handelt, sondern vielmehr um eine Verstärkung, um eine erhöhte Bedeutung des Wortes, geht schon daraus hervor, dass z. B. in der Katholischen Kirche der liturgische Gesang fast ausschliesslich dem Priester und den Chorknaben zuertheilt ist, während die eigentliche Kirchenmusik in den Händen eines kunstgeübten Chors von Musikern liegt. Die Liturgie beschränkt sich deshalb auch auf eine musikalische Recitation, wie wir sie vorhin beim Epos für nicht ganz unmöglich hielten. Einer der ältesten Formen derselben begegnen wir in den zwischen zwei Chören alternirender Psalmodien der syrischen Klöster, über die bis in's 3. und 4. Jahrhundert zurückgehende Nachrichten vorliegen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe sich an noch ältere Formen, an die Vortragsweise des hebräischen Psalmes bei den Israeliten, anlehnt. Die in der katholischen Kirche gebräuchlichen *Responsorien*, *Antiphonien*, *Recitationen*, *Sequenzen*, der sogenannte *Introitus*, ferner die feststehenden Formeln für das *Halleluja*, das *Amen* u. s. w. haben aber alle unter einander gemein, dass es dabei auf die Hervorhebung des der Kirche oder der Gemeinde bedeutungsvollen und durch die Tradition geheiligten Wortes ankommt. Die Musik erscheint hier nur als die demselben sich unbedingt unterordnende Dienerin.

Dies wird besonders an jenen musikalischen Formeln deutlich, die beim Psalmodiren unverändert für jeden Vers eines Psalmes, mag ein solcher viele oder wenige Sylben zählen, dieselben bleiben. Jede dieser Formeln beginnt nämlich mit einer recitirend vorzutragenden Wiederholung der Textessylben auf ein und demselben Tone, welcher unterschiedslosen Tonreihe am Ende des Verses, durch eine aus drei oder vier verschiedenen Tönen bestehende Cadenz, ein Abschluss gegeben wird. Hat nun ein Psalmenvers wenige Sylben, so wird die Zahl der sich in derselben Tonhöhe wiederholenden Töne, der Zahl der Sylben entsprechend, eine geringe sein, bei längeren Versen sich dagegen vermehren. Man sieht hieraus schon, wie gleichgültig und zufällig ein Mehr oder Minder der Töne sich dem über die Summe derselben entscheidenden Worte gegenüber verhält.

Wir hätten nun noch des Melodrams zu erwähnen. Dasselbe tritt weniger als eine bestimmt in sich abgeschlossene Gattung oder

ein für sich bestehendes Kunstwerk, wie als gelegentliche Episode in Werken umfangreicherer Art auf. Auch in ihm erscheint die Poesie als die unbedingte Herrscherin; die Musik klingt von Satz zu Satz nur nach, was die Poesie so eben ausgesprochen, die Worte selber wagt sie höchstens durch einen im Piano ausgehaltenen Accord oder — wo es sich um Grausen und Entsetzen handelt — durch ein leises Erbeben der Saiten der Streichinstrumente und Aehnliches zu begleiten. Auch hier legt sie sich dem Worte nur unter die Füsse und macht für sich selber weiter keinen Anspruch, als eben jenes noch mehr hervorzuheben. Das Melodrama bleibt dieser seiner untergeordneten Stellung selbst in Opern treu, wo doch die Musik im Uebrigen die herrschende Kunst ist. Wir könnten hierfür kein besseres Beispiel anführen, als das berühmte Melodrama, welches in Beethoven's *Fidelio* das Gespräch zwischen Rocco und Leonoren, die umhüllt von tiefer Kerkernacht dem eigenen Gatten das Grab graben soll, begleitet. Das Entsetzen, das dieser Handlung vorausgeht, ist so gewaltig, dass der Ton in seiner selbständigen Bedeutung verstummt. Den handelnden Personen versagt, wie im Leben die Sprache, so hier die Stimme, so dass nur noch das Orchester zu stammeln wagt, was die Seele bewegt. — Auch eine musikalische Begleitung zu recitirten Gedichten ist unter die Formen des Melodrams zu rechnen.

Es giebt nur eine einzige Gattung, in welcher Poesie und Musik im Gleichgewicht erscheinen, es ist diese, wie wir schon bei einer früheren Gelegenheit erwähnten, das Lied, und zwar vor allem das Volkslied, in welchem Dichtung und Melodie nicht nur in den meisten Fällen gleichzeitig entstehen — wie wir dies heute noch beim Volke erleben können — sondern meist auch von einem und demselben Verfasser herrühren. Man könnte entgegnen, auch im Volkslied müsse die Dichtung das Frühere gewesen sein, weil ja eine gesungene Melodie ohne Text nicht denkbar und erst im Anschluss an diesen möglich; man gehe aber nur zu den Tyrolern und den Bewohnern anderer Hochgebirge und höre, wie vielerlei sogenannte „Gesetze“ sie einer und derselben altbekannten Melodie von Neuem wieder unterlegen, oder wie sie, zu einem anfänglich nur rein musikalischen Jodeln und Jauchzen, Thal aus Thal ein, also erst durch die musikalische Stimmung angeregt, einen Text erfinden. Der Gemsjäger, der von hoher Felsenspitze, den Tag jubelnd begrüssend, hinabsteigt, sieht im Thal sein Liebchen, zu der sein Ruf noch nicht dringt, oder das Dach, unter dem sie wohnt. Da er nun sein Mädchen mit der Stimme nicht zu erreichen, ebensowenig aber seine Seligkeit in sich zu verschliessen vermag, so findet sich zu den froh in ihm wogenden Tönen von selber das Wort und ein Lied ist fertig.

Man wird uns hiernach zugeben, dass man ebensowohl das

Entgegengesetzte von dem oben Gesagten behaupten könnte, dass nämlich in vielen Fällen die Musik sich als das frühere Element erweise. Selbst das Kunstlied, das doch in der vollendeten Form, in welcher wir es durch einen Goethe und Uhland besitzen, so selbständig sich darstellt, dass es der Musik nicht zu bedürfen scheint, kommt erst zu seiner vollsten Wirkung, wenn es durch den ebenbürtigen Tondichter, z. B. durch Franz Schubert, im tiefen Strom der Töne wiedergespiegelt wird. Oft genügt selbst nur eine Unterlage von Tönen überhaupt, ohne dass deshalb die musikalische Composition von hohem Werthe zu sein braucht, um ein vollendet schönes Gedicht in seiner Wirkung zu steigern. So erschliesst sich z. B. Goethe's „Im Felde schleich ich still und wild" dem Gemüthe erst völlig in Reichardt's einfacher und schlichter Composition, die nichts weniger als eine musikalische Wiederdichtung des Goetheschen Liedes sein will.

Wollen wir von dem Zusammenwirken der Musik mit einer der bildenden Künste reden, so werden wir es in den meisten Fällen nur mit einer der oben erwähnten Abarten zu thun haben, die bei solcher Gelegenheit möglichen Berührungen werden daher auch nur allgemeiner Natur sein.

Die Musik wirkt mit malerischen Elementen zusammen in der Oper, im Singspiel und beim Tanz. Den classischer Tönen eines Gluck oder Spontini muss der gemalte scenische Hintergrund der tempelgeschmückten Küste von Aulis oder des *Forum Romanum* entsprechen; die Säulencolonnaden des letztern, die classischen Linien der anderen einigen sich hier mit den Tönen zu einer gewissen Localfarbe, die in die Stimmung unseres Gemüthes übergeht. Ebenso verlangt die romantische Oper, z. B. die Kirchhofsscene in *Don Juan*, oder die Wolfschluchtsscene im *Freischütz*, eine entsprechende scenische Umgebung; es wird hier einerseits die vom Mondlicht übergossene Reiterstatue des ermordeten Gouverneurs, andrerseits das Grausen einer tiefen abgelegenen Bergschlucht um Mitternacht gefordert, wenn wir die Schauer, die durch die Töne des Componisten gehen, ganz verstehen sollen. Beim Tanze wiederum sind die Musik und die rhythmische Bewegung des Tänzers so sehr gegenseitig bedingt, dass die eine ohne die andere gewissermaassen undenkbar ist. Man könnte es befremdend finden, dass wir den Tanz mehr malerisch als plastisch auffassen, jedoch nur dann, wenn man sich nicht erinnert, wie viel tiefer das Element der Bewegung der Malerei, als der Sculptur eingeboren ist. Schon der unaufhörliche Wechsel der Bewegung, das dadurch hervorgerufene unaufhörliche Schwanken aller Linien des Umrisses und der hiermit verbundene beständige Wandel von Schattirung, Colorit und Beleuchtung weisen weit mehr auf die Malerei, als auf die Plastik. — Des wunderbaren Inein-

anderfliessens von Tönen und Farben bei Transparentbildern, hinter denen gesungen wird, gedachten wir schon früher.

Mit der Architektur vereinigt sich die Tonkunst zu einem einheitlichen Zusammenwirken in der Kirche. Man sagt nicht mit Unrecht von ganzen Gattungen strenger Kirchenmusik, dass sie nicht im Concertsaal, sondern in der Kirche gehört werden müssten, um verstanden zu werden. Ein *de profundis* von Lotti im Kölner Dom gehört, wo, mit den aus Nacht und Grauen der Seele sich aufschwingenden Tönen, auch die ungeheuren und doch so schlanken Pfeiler des Riesenbaues aus ehrwürdigem Dämmer zum Gewölbe hinaufstreben, während das leisgeflüsterte Gebet knieender Gestalten, mit dem am Hochaltare emporwirbelnden Weihrauch, dem Himmel entgegen zu schweben scheint, wird allerdings ganz anders wirken, als ein *Crucifixus* im gaserleuchteten Concertsaal, oder in einem Kreise musicirender Dilettanten. Jedenfalls ist es ganz unleugbar, dass, bei einer Kirchenmusik der erwähnten Art, die erhabene und grossartige Gliederung des innerlich mit ihr übereinstimmenden Gebäudes sie selber erst zu ihrer vollen Wirkung gelangen lässt.

Gegenüber der Sculptur scheinen der Musik im ersten Momente alle Gelegenheiten zu einem gemeinschaftlichen Zusammenwirken abgeschnitten zu sein. Wir haben allerdings schon früher bemerkt, dass die Sculptur, unter den Künsten, der Musik am fernsten steht; dennoch finden sich Fälle, wo sich beide gegenseitig steigern. Freilich wird dabei weniger von der Sculptur als solcher, wie vom plastischen Elemente im Allgemeinen die Rede sein. Denn wenn auch Shakespeare die vermeintliche Bildsäule der Hermione im *Wintermärchen* unter Musik sich enthüllen und beleben lässt, so ist dies doch nur eine poetische Idee, nichts weniger aber, als eine gemeinschaftliche Wirkung von Musik und Sculptur. Wollten wir uns hier nur auf derartige poetische Situationen beschränken, so könnten wir auch behaupten, die Belebung des geliebten Marmorbildes des Pygmalion könne nur unter der Begleitung von Musik stattgefunden haben. — Wenden wir uns dagegen wiederum zur Oper, so werden wir, nicht ohne eine gewisse Wahrheit, von einem Zusammenwirken plastischen Elementes mit der Musik reden dürfen. Wer hätte wohl Klytämnestra, in der erschütternden Scene der Gluck'schen Iphigenia in Aulis, in welcher Iphigenia sich von der Mutter losreissen will, um sich freiwillig zum Besten ihres Volkes zu opfern, von einer Schröder-Devrient oder einer Johanna Wagner gehört, ohne dass er geglaubt hätte, die Mutter der Niobiden, wie sie uns die Plastik des Alterthums darstellt, wieder zu erblicken. Man wende nicht ein, es sei dies das Verdienst der beiden grossen genannten Talente; wir sagen umgekehrt, Sängerinnen mittelmässigen Ranges dürfen solche Rollen nicht geben, weil sie, ohne ernstes Studium nach der Antike, d. h. also hier nach der Sculptur der Alten,

weder zu spielen, viel weniger aber noch zu singen sind. Auch lebende Bilder unter Mitwirkung der Musik erregen die Empfindung eines Zusammenwirkens plastischen und musikalischen Elementes; wir können sie in dieser Beziehung den vorhin erwähnten Transparent-Bildern mit Musik entgegensetzen: dort stand die Farbe, hier steht die Form im Vordergrunde. Man könnte noch hinzufügen, dass auch eine ruhigere Gruppirung auf der Bühne, z. B. die Apotheose eines grossen Künstlers oder Heros einer Nation, die denselben, zu den Klängen einer feierlichen Musik, inmitten ihn umgebender Genien oder Personificationen seiner Werke und Thaten darstellte, hierhin gehört.

Die Beziehungen der Poesie zur bildenden Kunst sind noch oberflächlichere, als die der Musik. Von einem Zusammenwirken malerischer Eindrücke mit poetischen kann höchstens im Schauspiel die Rede sein. Der Darsteller, seine Gesticulationen und Mimik, scenischer Hintergrund, die im Spiel sich bildenden und sich auflösenden Gruppen, historisches und locales Costüm wären hier etwa die Elemente, die man als malerische bezeichnen könnte. Noch weniger unmittelbar als im Schauspiel wäre eine Beziehung der Poesie zur Malerei in der Pantomime — um nicht geradezu die niedrige Gattung des Ballets zu nennen — zu finden. Die getanzte Pantomime ist gewissermaassen ein Gedicht in einer Geberdensprache und verlangt, wie dieses, einen poetischen Zusammenhang; ja, damit nicht genug, bedürfen wir auch noch eines die Handlung erklärenden Textbuches, welches jenen poetischen Zusammenhang deutlicher veranschaulicht. Eine directere Beziehung, wenn freilich auch einer nur vorausgetzten Poesie, auf die Malerei als solche, könnte man in einer Folge sich aufeinander beziehender Gemälde, oder in einem fortlaufenden malerischen Friese entdecken wollen, für die Kaulbach's *weltgeschichtlicher Cyklus*, so wie der denselben persiflirende und im Arabeskenstyl gehaltene *Fries* ein treffendes Beispiel liefern. Die Beziehungen der Hauptbilder auf einander so wie auf die vermittelnden Zwischenbilder, die Eintheilung und Gruppirung jener Hauptbilder selber wieder, enthalten so viel schön- und tief-Empfundenes, so viel ideale Lebensanschauung und Gesinnung, und bilden, von dieser ihrer poetischen Seite erfasst, ein ebenfalls so geschlossenes künstlerisches Ganze, dass uns der Meister ebenso sehr als Dichter, wie als Maler imponirt. Ebenso verhält es sich mit jenem das Ganze abschliessenden Satyrspiel des oben angeführten Frieses.

Ein Zusammenwirken von Poesie und Sculptur würde sich in ähnlicher Weise in der antiken Tragödie, wie jenes der Musik und Sculptur in der classischen Oper auffinden lassen. Den plastischen Fries dürfen wir jedoch nicht in eine Reihe mit den malerischen stellen, da der Geist der Sculptur eine Einfachheit der

Darstellung fordert, die in den meisten Fällen keiner Erklärung bedarf. So verdeutlicht sich der Fries des Festzuges der Panathenäen am Parthenon auch ohne Erklärung als eine feierliche Prozession zu Ehren einer Gottheit.

Aehnlich, wie wir nur auf Umwegen ein Zusammenwirken der Musik und Sculptur zu finden vermochten, fehlt es der Poesie an fast jeder Möglichkeit eines poetischen Zusammengehens mit der Architektur; nur dass die Kluft hier noch eine grössere ist wie dort.

Was nun das künstlerische Zusammenwirken der bildenden Künste unter einander betrifft, so kann dies ein höchst mannigfaches sein. Im Vordergrunde stehen hierbei die Beziehungen der Architektur zur Sculptur. Als die dominirende Kunst erscheint die Architektur in den Fällen, wo die Sculptur als solche entweder in der Grundform und in dem Gesammteindrucke eines Gebäudes verschwindet, oder in der Zusammenstellung ihrer Gestalten und Formen die Stylformen der Architektur abermals reproducirt. Dies ist z. B. am gothischen Dome der Fall. Umgekehrt zeigt sich die Sculptur als die dominirende Kunst, wenn das Gebäude gewissermaassen nur die köstliche Schaale oder Umschliessung ihrer Schöpfungen bildet, oder zum schönen Gerüste wird, auf dem ihre Gestalten in voller Selbständigkeit oder doch in einer Entwickelung thronen, die sie nicht mehr im architektonischen Ganzen verschwinden lassen. Sie stellt sich uns am griechischen Tempel in dieser Weise dar, der ausserdem, durch die auf die Maasse der menschlichen Gestalt zurückbezogenen Säule, die sich ja auch eben darum in die Karyatide zu verwandeln vermag, abermals auf die Sculptur hinweist.

Die Beziehung der Malerei zur Architektur, hinsichtlich eines Zusammenwirkens beider, tritt uns in den Glasmalereien der Fenster des gothischen Domes, in Altarbildern von Kirchen und Kapellen, so wie in der Beziehung derselben auf den Heiligen oder Schutzpatron, dem das betreffende Gotteshaus geweiht ist, ferner auch in den Fällen entgegen, wenn die Malerei einen durch die Architektur umschriebenen Raum, z. B. ein Halbrund, einen Spitzbogen, die Ecken oder Winkel über einem Portal u. s. w. mit ihren Gestalten erfüllt. Sie hat in diesen Fällen immer eine gewisse Rücksicht auf den Styl des Gebäudes und seine Bestimmung zu nehmen, und steigert daher dasselbe ebenso sehr in seiner Wirkung, wie sie selbst durch jenes in einer solchen gesteigert wird. Zur Dienerin der Architektur wird die Malerei, wenn sie, auf alle eigne selbständige Schöpfung verzichtend, nur noch die durch die Architektur gegebenen räumlichen Verhältnisse in decorativer Weise abermals markiren und beleben, oder Wände, Pfeiler und Gewölbe eines Gebäudes mit Farben und farbigen Ornamenten schmücken will;

wie z.B. im Chor des *Kölner Doms*, wo sie die Capitäle der raketenartig emporschiessenden schlanken Pfeiler des Mittelschiffes mit Roth und Gold, die zwischen ihnen befindlichen Kreuzgewölbe aber mit auf blauem Himmelsgrund ausgesäeten goldenen Sternen schmückt; oder in der *Alhambra*, wo sie ebenfalls die Wände und Bauglieder mit den geschmackvollsten Arabesken und Mustern ziert und das Ganze, durch die reizendste Abwechselung der Farbentöne, in ein Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ verwandelt.

Mit der Sculptur vereinigt sich die Malerei zu einer einheitlichen künstlerischen Wirkung, wenn sie es unternimmt, Basreliefs durch Farben deutlicher hervortreten zu lassen, oder wenn sie, wie wir dies an den holzgeschnitzten Heiligen und anderen plastischen Figuren des Mittelalters sehen, durch bemalte Gesichter, Hände und farbige Costüme, eine Abart der Sculptur schaffen hilft, die bereits etwas in das Puppenhafte streift.

Was ein gelegentliches Zusammenwirken sämmtlicher Künste betrifft, so sind uns nur zwei Fälle bekannt, in welchen von einem solchen die Rede sein kann: im Theater nämlich und in der Kirche.

Im Theater rufen Musik und Poesie die andern Künste zu ihrem Dienste auf; zugleich sehen wir mittelbar oder unmittelbar auch die bildenden Künste betheiligt. Die Malerei wirkt unmittelbar durch den von ihr geschmückten Vorhang, durch die an der Decke des Zuschauerraums prangenden Fresken und die Decorationen; besonders, wenn wir auch hier an das Beste, an die in neuerer Zeit bis zu fast künstlerischer Höhe gediehenen Leistungen in diesem Gebiete uns erinnern. Mittelbar dagegen wirkt die Malerei, ebenso wie die Plastik, in der bereits erwähnten Weise, nämlich durch auftretende handelnde Personen, deren Mienen- und Geberdenspiel, ihre Gruppirungen und die Mannigfaltigkeit ihrer Costüme. Wenn man ferner sich vergegenwärtigt, dass unsere modernen Opern- und Schauspielhäuser, die von aussen meist griechischen Tempeln gleichen, auch im Innern architektonische Wirkungen mit der daselbst besonders gebotenen Zweckmässigkeit zu verbinden suchen — wenn man endlich erwägt, dass sie zugleich äusserlich und innerlich von einer beziehungsvollen ornamentalen Sculptur geschmückt sich zeigen, so haben wir ein räumlich und zeitlich gemeinsames Zusammenwirken aller Künste.

Während im Theater Poesie und Musik vorwalten, gehen in der Kirche — besonders im mittelalterlichen Dom — (da ein die Reformatoren missleitender Puritanismus die Kunst aus evangelischen Kirchen fast austrieb) die bildenden Künste voran. Unter ihnen nimmt die Architektur die erste Stelle ein, indem sie die Gemeinde von der Alltagswelt würdig abzuschliessen hat. Die Werke der Malerei dagegen strahlen dem Eintretenden von Fenstern

und Altären, aus Kapellen und von den Gewölben herab entgegen. Die bedeutungsvolle Stellung der Musik in der Kirche berührten wir bereits. Die Sculptur endlich erblicken wir am Crucifix, im *Ecce homo*, in den Gestalten von Heiligen, oder in reichem Schnitzwerk an Kanzeln, Chorstühlen und Orgeln, während, an die Stelle der Poesie, eine Gemüth und Phantasie in gleicher Weise ergreifende heilige Handlung, der Text uralter Hymnen und eine mit Wundern und Wunderbarem erfüllte Ueberlieferung tritt.

Man sieht, dass das Kunstwerk der Zukunft, lange vor Erfindung der Zukunftsmusik, in zweierlei Gestalt existirte und dass wir — besonders im Hinblick auf den christlichen Dom — mit mehr Recht von einem Kunstwerk der Vergangenheit würden reden können. —

Wir erkennen demungeachtet in einem solchen gelegentlichen Zusammenwirken aller Künste in Kirche und Theater mehr ein Neben-, als ein In-einander derselben. Das letztere trat, im Zusammenwirken von nur zwei oder drei Künsten in demselben Kunstwerk, z.B. in der Oper oder im Drama, bereits weit stärker hervor. Aber auch ein solches Ineinander zeigt uns die Einheit der Kunst nur erst von ihrer handgreiflichsten Seite. Dazu kommt noch, dass die Kunstwerke, die jenes Ineinander der Künste zulassen, immer doch noch die eine und die andere Kunst ausschliessen, und dieselbe, im günstigen Falle, entweder nur als Abart auftreten, oder nicht zu ihrer vollen und reinsten Wirkung gelangen lassen.

Die Einheit der Kunst, als eine organische und alle Künste in gleicher Weise bindende, ist daher hier noch nicht bewiesen worden. Erst die folgenden Capitel haben die Aufgabe, uns diese ihre geistigste Verbindung zu entwickeln.

---

## CAPITEL VII.

### Uebereinstimmung der Künste bezüglich ihrer elementaren Grundbedingungen.

Wir unterscheiden an allen sichtbaren und eine körperliche Existenz besitzenden Dingen dreierlei: ihren Contour, ihre Gliederung und die Masse (oder den Stoff), aus denen sie bestehen. Nehmen wir z. B. eine der einfachsten Formen, die der Vase, so

stellen die Aussenlinien, die wir an ihr bemerken, ihren Contour dar; Fuss, Leib und Hals unterscheiden wir als ihre Gliederung; ihre Masse endlich wird sich uns als Thon, Metall, gebrannte Erde u. s. w. kenntlich machen.

Aber nicht nur an Gegenständen und an Dingen, die eine räumliche Existenz besitzen, auch zeitlichen Vorstellungen, Zuständen und Begriffen gegenüber, können wir in ähnlicher Weise unterscheiden. Wir können z. B. die Ausdehnung der Lebensdauer eines bestimmten Individuums die Extension seines Daseins nennen. Die Abschnitte, in die dasselbe zerfällt, insofern sie eine regelmässige Wiederkehr zeigen — daher die Tage, Wochen, Monate und Jahre, in die es sich gliedert — als seine Periodicität bezeichnen, während wir die Bedeutung und den Werth, die eine solche Existenz durch sittliche oder geistige Vertiefung gewonnen hat, ihre Intension nennen dürfen. Die Begriffe der Extension, Intension und Periodicität entsprechen aber den Begriffen des Contours, der Masse und der Gliederung. — Dieselben Begriffe lassen sich ferner auch im Gebiete der Abstraction und der Idee anwenden, und brauchen wir hierbei nicht nach Worten zu suchen, da sie uns die Sprache bereits an die Hand giebt. Jedermann wird wissen, was unter Gedankengang, Gedankengliederung und Gedankenzusammenhang zu verstehen ist. Auch hier begegnen wir wieder dem Contour, der Gliederung und der Masse, insofern diese letztere, wie wir später sehen werden, im Gebiete des Raumes ebenfalls den Zusammenhang, und zwar in seiner vertieften und verinnerlichten Bedeutung, darstellt.

Dass Contour, Gliederung und Masse in den Künsten eine noch ungleich tiefere Bedeutung besitzen müssen, wie in der Natur und im Leben, sagen uns die Künste selbst, indem Umriss und Contour, Gliederung und Rhythmik, so wie Material und Stoff, also die Masse, derer sie sich bedienen, eine, auch den idealen Werth des Kunstwerks geradezu mitentscheidende Geltung behaupten.

Es ist bekanntlich der höchste Grad der Vollendung eines Kunstwerkes, dass Inhalt und Form einander decken. Da wir nun Umriss, Masse und Gliederung als eine dreifache Manifestation der künstlerischen Form aufzufassen haben, so begreift man, von welcher Bedeutung es sei, dass z. B. der Umriss nicht mehr sage, als der schlichte Inhalt fordert; dass die zu formende Masse, auch bezüglich der Qualität des gewählten Stoffes und des quantitativen Gewichtes und Umfanges desselben, dem Inhalt entspreche und die Gliederung, in Beziehung auf den gewählten Gegenstand, weder ein zu Viel noch ein zu Wenig in Ausdruck und Bewegung gewahren lasse. —

Ehe wir uns jedoch die Künste auf diese ihnen allen gemeinsamen, elementaren Grundbedingungen ihres Seins und Werdens hin ansehen, wird es nöthig sein, die Begriffe des Contours, der Gliede-

rung und der Masse in ihrer generellen Bedeutung einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. —

Sehen wir einen Gegenstand nur obenhin an, so erscheinen seine Contoure, seine Gliederung, seine Masse als eine so innig verschmolzene Einheit, dass es erst einer besonderen Geistesoperation bedarf, um sie zu trennen und zu unterscheiden. Gerade diese Trennung aber ist nöthig, wenn wir jede dieser elementaren Grundbedingungen, durch die ein Object seine räumliche Existenz kund giebt, im Einzelnen schärfer charakterisiren wollen. Am deutlichsten werden wir eine solche Trennung bewirken, wenn es uns gelingt, dieselbe auch äusserlich darzustellen, so dass wir z. B. die Contoure eines Gegenstandes ohne seine Masse erblicken. An einem uns in der Natur und im Leben gegenüberstehenden Gegenstande, der ja, um ein in sich abgeschlossenes Ganze zu sein, Contour, Gliederung und Masse eben in untrennbarer Verbindung darstellen muss, ist dies unmöglich. Wir haben daher zu den Hülfsmitteln zu greifen, die uns die verschiedenen Grade der bildlichen Darstellung eines Gegenstandes an die Hand geben.

Die Zeichenkunst vermag, wenn sie will, einen Gegenstand ausschliesslich in seinen Umrissen darzustellen, indem sie nämlich die Schattirung, durch die derselbe erst als Masse erscheint, weglässt. Fügt sie später diesen Umrissen die Schattirung hinzu, so dass sich der dargestellte Gegenstand, durch den täuschenden Schein der Kunst, vertieft, rundet u. s. w., so hebt dies nicht die Thatsache auf, dass sie uns, von dem von ihr gewählten Objecte, auch durch die Umrisse allein einen deutlichen Begriff zu geben vermochte.

Anders verhält es sich mit der Gliederung eines Gegenstandes. Eine Gliederung in ihrer Ablösung von Contour und Masse ist undenkbar, da ja immer ein Object da sein muss, an dem wir Gliederung gewahr werden. Das Element der Gliederung ist also stets, eben so wohl mit den Contouren, wie mit der Masse, untrennbar verbunden. Hieraus ergiebt sich, dass wir, selbst in der nur bildlichen Nachahmung eines Gegenstandes, höchstens die Contoure desselben für sich allein, und auch diese nur in Verbindung mit Gliederung, darstellen können; die Masse dagegen setzt, wie uns die schattirte Zeichnung lehrt, Contour und Gliederung bereits voraus.

Der von der Masse losgelöste Contour nun, wie uns ihn die Zeichnung in den blossen Umrissen eines Gegenstandes erblicken lässt, giebt uns nur die allgemeinste Idee eines Gegenstandes oder Geschöpfes. Dies trifft besonders in dem Falle zu, wo wir es nur mit dem, was wir den Aussen-Contour eines Objectes nennen möchten, zu thun haben, z. B. bei der *Silhouette* und in der Ausschneidekunst, bei der wir bekanntlich ebenfalls nichts von den Innen-Contouren erblicken. Ein Kopf muss schon genial oder

classisch schön geformt sein, wenn uns seine Profil-Silhouette mehr als den allgemeinsten Begriff der dargestellten Persönlichkeit überliefern soll. In den meisten Fällen wird uns eine Profil-Silhouette nur sagen, dass wir Mann oder Weib, einen alten Mann oder einen Jüngling, eine Matrone oder eine Jungfrau erblicken. Allenfalls wird noch eine gewisse Festigkeit oder Weichheit der Linien uns auf ein ihnen entsprechendes Temperament schliessen lassen. Der Aussen-Contour, der, wie wir es durch die singulare Form schon ausdrücken, immer nur eine einfache und ununterbrochen zusammenhängende Linie sein wird, giebt daher in den meisten Fällen nur den allgemeinen Gattungscharakter, oder das Genus, höchstens die Species eines Dinges oder Geschöpfes.

Weit individueller gestaltet sich schon der Ausdruck, wenn uns der dargestellte Gegenstand nicht allein mehr seinen Aussen-Contour, sondern auch bereits dasjenige gewahren lässt, was wir als seine Innen-Contoure bezeichnen wollen. Wir verstehen unter den Innen-Contouren diejenigen Umrisse, welche in das Innere der von dem Aussen-Contour umschriebenen Fläche hineinfallen. Diese werden, wie schon die für sie gebrauchte plurale Form anzeigt, in den meisten Fällen, und im Gegensatz zu der einheitlichen Linie des Aussen-Contours, eine Vielheit von Linien darstellen. Flaxmann's Umrisse zur Ilias und Odyssee zeigen, bis zu welcher Höhe des Ausdrucks die hinzutretenden Innen-Contoure den Aussen-Contour steigern können. Doch erhebt sich auch hier das individuelle Gepräge noch nicht bis zum Charakterbilde; es bleibt immer noch etwas Typisches in ihm übrig.

Es ist durchaus nicht gesagt, dass der Contour immer etwas Ganzes, immer nur die Umrisse der ganzen Gestalt oder Form eines Dinges, Geschöpfes oder Gegenstandes geben müsse. Schon die Umrisse eines Kopfes, einer Hand, eines Fusses verdienen den Namen eines Contours. Dies ist, in Hinsicht auf die spätere Erörterung des Contours in den Künsten, als wichtig festzuhalten.

Gehen wir nun zu der näheren Betrachtung der Gliederung eines Objectes über. Hierbei ergiebt sich, dass dieselbe zwiefacher Natur zu sein vermag. Die eine Art dieser Gliederung wird uns bereits durch die Contoure überliefert. Die andere Art besteht in der Eintheilung eines Gegenstandes nach willkührlich angenommenen, aber allgemein bekannten Maassen. Alle Gliederung ist nämlich zugleich Eintheilung eines Gegenstandes; auch die durch die Contoure überlieferte macht hiervon keine Ausnahme. Indem ich z. B. an einer Säule Capitäl, Schaft und Basis unterscheide, indem ich die Basis abermals gliedere, den Schaft durch Cannelirungen, das Capitäl durch Ornamente belebe, theile ich die Säule in eben so viele Hauptabschnitte und Unterabtheilungen ein, als, durch eine solche Gliederung, Linien, d. h. Innen- und Aussen-Contoure oder — falls

ich die Säule nämlich in ihrer körperlichen Realität vor mir habe — Vertiefungen und Ausladungen an derselben entstehen. Indem ich aber einen Gegenstand solchergestalt eintheile, werde ich mir seiner Dimensionen bewusst, d. h. ich fange an, ihn unwillkührlich zu messen. Schon bei der einfachen Eintheilung der Säule in ihre drei Hauptglieder machen sich mir Capitäl und Basis als Kopf und Fuss, d. h. als die kurzen, der Schaft dagegen als der Rumpf, somit als das die Länge repräsentirende Glied bemerkbar. Indem ich dann aber alle drei unter einander vergleiche, macht sich mir der grosse Unterschied der Höhe der Säule, im Verhältniss zu ihrer Tiefe und Breite bemerkbar. Es liegt daher nahe, dass ich ihren Durchmesser zum Maassstab ihrer Höhe mache und mir somit ihre Grössenverhältnisse überhaupt entweder nach diesem eben gewonnenen, oder nach einem in anderer Weise angenommenen Maassstabe, zählend zum Bewusstsein bringe, wie ich ja in ähnlicher Weise auch die menschliche Gestalt mit aus ihr selber genommenen Maassstäben messe, wenn ich sie nach Kopflängen oder Fussen beurtheile, oder die Zahl der Handbreiten des Rumpfes mit der Zahl der Handbreiten der Arme und Beine vergleiche. Man sieht, dass in allen diesen Fällen die, durch die Natur und Kunst gegebene Gliederung eines Objectes zugleich dessen Eintheilungsmomente an die Hand giebt; gleichviel ob ich das betreffende Object nur in seinen linearen Umrissen, oder in seiner raumerfüllenden Realität vor mir sehe.

Wieviel Gliederung allein schon der Aussen-Contour eines Objectes in sich birgt, beweist am besten abermals die *Silhouette* eines Kopfes, an der immer bereits Stirn, Auge, Nase, Mund und Kinn, als deutlich gesonderte Glieder zu unterscheiden sind. Nehmen wir nun die Innen-Contoure, die wir z. B. bei den Umrissen der menschlichen Gestalt gewahren, als ein weiteres Eintheilungsmoment mit hinzu — so z. B. die Parthien von Armen und Beinen, die nicht mit in den Aussen-Contour fallen, sondern, ebenso wie die Abgrenzungen der Brust oder hervortretende Muskeln, Innen-Contoure auf der Körperfläche bilden — so wird eine bedeutende Steigerung der Rhythmik und Bewegung der Gliederung bemerkbar werden.

Auch die andere Art der Eintheilung oder Gliederung eines Gegenstandes, die wir oben berührten, diejenige nach willkührlich angenommenen Maassen nämlich, z. B. nach *Ellen*, *Fussen*, *Zollen*, *Stunden*, *Minuten*, *Secunden* u. s. w., ist, sowohl dem Leben, wie der Kunst gegenüber, keine unwesentliche. Einmal ist jene Eintheilung nicht so willkührlich, wie sie erscheint; der Tag selber und seine Länge, so wie die durch ihre Bewegung veranlassten verschiedenen Standpunkte der Sonne nöthigten uns gleichsam zu der Annahme des Stundenmaasses. Der Fuss und der Zoll sind den Maassen des menschlichen Körpers entnommen u. s. w. Ferner aber bestimmen gerade diese allgemein gültigen Maasse, die sich weit weniger auf

das Verhältniss der Theile zu einander und zum Ganzen — das ja auch, wie wir sahen, durch Vergleichung festzustellen ist — als auf das Verhältniss des Ganzen zur Welt und ihren realen Grössen beziehen, mit dem Umfange eines Gegenstandes zugleich die eigentliche Bedeutung und Nutzbarkeit desselben eben dieser Welt und dem Dasein gegenüber.

Ein Kinder-Luftballon z. B. ist ein niedliches Spielzeug; sonst aber nutzlos. Vergrössern wir dagegen seine Dimensionen bis zu dem Grade, dass er Menschen und wissenschaftliche Instrumente zu tragen vermag, so kann er für Strategie, Topographie oder physikalische Untersuchungen brauchbar werden. Ebenso ist es in der Kunst. Eine in Bronce oder Elfenbein gearbeitete Miniatursäule ist ein zierlicher Schmuck für einen Damen-Schreibtisch, im Uebrigen aber gänzlich nutzlos. Vergrössern wir dagegen diese Säule z. B. bis zu den Dimensionen einer vierfachen Manneslänge, so erfüllt sie ihre eigentliche Bestimmung; sie ist als tragendes, architektonisches Glied verwendbar, auf dem, in Verbindung mit ihres Gleichen, das Dach eines Tempels zu ruhen vermag. Die Grösse entscheidet also über ihre Bedeutung und Nutzbarkeit der Welt gegenüber.

Aus allem Gesagten geht abermals hervor, dass Gliederung und Eintheilung, so wie die durch beide gewonnenen Maassstäbe und Maasse, so eng zusammenhängen, dass sie nur eine gemeinsame Erörterung zulassen, wie sie denn auch ganz besonders in den Künsten, und hier auch bezüglich ihres idealen Zusammenhanges, sich als in ein und dasselbe Gebiet gehörend erweisen.

Wir mussten uns ferner von der Richtigkeit unseres, Anfang dieses Capitels ausgesprochenen Satzes überzeugen, dass das, in einem allgemeinen Sinne genommen, Wesentlichste aller Gliederung bereits in den Contouren enthalten sei. Es wird nunmehr nachzuweisen sein, dass die Gliederung sich in der Masse, aus der ein Gegenstand besteht, in wenigstens ebenso bedeutungsvoller Weise geltend mache, wie in seinen Contouren.

Die Masse eines Gegenstandes bedeutet erst die Verwirklichung seiner Existenz und ist zugleich als seine Vertiefung und Verinnerlichung aufzufassen. Die Umrisse eines Objectes, selbst wenn die Schattirung hinzutritt, bedeuten nur seine ideale Existenz; erst durch die Masse wird sie zu einer realen. In einer Kunst, wie die Malerei freilich, die nicht, wie die Architektur oder Sculptur Massen formt, muss die Schattirung statt der Masse gelten; aber sie täuscht dabei doch nur, wie wir schon oben bemerkten. Die Masse erst verleiht einem Gegenstande nicht nur, wie uns bei der Besprechung seiner Grössenverhältnisse deutlich wurde, seine eigentliche Bedeutung für die Welt, sie verleiht ihm auch, vermöge der besondern Natur und Eigenschaften des Materials oder Stoffes, aus dem sie besteht, erst jene besondere Physiognomie und Individualität,

die über den blossen Ausdruck der Gattung oder des Typischen, welche ihm die Contoure verliehen, hinausgeht.

Wir unterscheiden an jeder Masse, an jedem Stoffe zweierlei: Quantität und Qualität.

Die Quantität zeigt die Masse von ihrer raumerfüllenden Seite, bestimmt daher auch den Betrag oder das Gewicht ihres Inhaltes, so wie ihren Umfang. Wir sahen, wie sehr durch die Hinzufügung der Innen-Contoure die Gliederung des Aussen-Contours geklärt und vermehrt wurde. Dennoch giebt erst die Masse, und zwar gerade in ihrer quantitativen Eigenschaft, der Gliederung ihre volle Verwirklichung. Die Umrisse geben uns die Gliederung nur auf der Fläche; die Masse verkörpert sie erst. Indem ich gliedere, mache ich die Theile eines Ganzen bemerkbar. In den Umrissen geschah dies nur durch *Einschnitte, Vorsprünge* und *Biegungen*, so wie durch veränderte Direction der Linien überhaupt. Bei einer Gliederung durch die Masse dagegen werden die Einschnitte und Vorsprünge zu *Vertiefungen* und *Erhöhungen;* ebenso lösen sich die durch die Linien umschriebenen Theile nicht blos mehr als Contoure, sondern auch plastisch so weit und völlig vom Ganzen ab, als dies der Zusammenhang mit jenen überhaupt zulässt.

Die Masse, in ihrer quantitativen Bedeutung, steigert aber nicht nur die Gliederung bis zu diesen höchsten Graden ihrer Emancipation, sie verbindet auch zugleich die Glieder, sowohl unter sich, wie mit dem Ganzen, als dem ihnen gemeinschaftlich gegebenen Centrum; und zwar in viel strengerer und bestimmterer Weise, als dies durch die Umrisse geschehen konnte. Da nämlich die Gesetze der Statik in ihr zur Geltung kommen, da in ihr Gravitation, Adhäsion, Cohäsion u. s. w. wirken, so entscheidet es sich nun erst, ob der in den Umrissen gegebene Gegenstand, in seiner Realisation durch die Verkörperung, auch wirklich so bestehen könne, wie es, nach der nur im Allgemeinen in den Contouren von ihm gegebenen Idee, den Anschein hatte. Es entscheidet sich nun erst, was, in der Gliederung jenes idealen Entwurfes, in keiner organischen Verbindung, sowohl unter sich, wie mit Bezug auf die gemeinschaftliche Basis, oder das gemeinschaftliche Centrum stand. Was daher darin den Gesetzen der Schwerkraft, den Bedingungen des organischen Daseins und der Naturwahrheit widersprach, wird mit der Masse nicht mehr bestehen können; nur was innerlich zusammengehört, wird eine als organisch sich darstellende Verkörperung durch die Masse zulassen.

Dies führt uns noch einen Schritt weiter. — War die Gliederung eines Gegenstandes bei der Darstellung durch seine Umrisse theilweis unbestimmter Art, wie dies z. B. bei den meisten Organismen schon aus der Weichheit und Rundung ihrer Profil-Linien hervorgeht, oder war sie eine zufällige, je nachdem nämlich jene Umrisse

veränderlicher Natur, oder verschieden aufzufassen waren, so ist dagegen die Gliederung eines Gegenstandes durch die Masse in viel geringerem Grade zufällig oder unbestimmt, da ihr, besonders bei den Organismen, fast immer ein das Aeussere bestimmendes und gewisse Maasse unveränderlich festhaltendes Innere zu Grunde liegt, z. B. ein Knochengerüst, ein Skelet von Fasern, ein Geäder. Bei der Verwirklichung eines Organismus durch die Masse bleiben die Theile des Skeletes die, wenn auch unsichtbaren, oder nur durchschimmernden Axen, durch welche die sie umgebenden fleischigen oder weichen Theile, bei noch so grosser Verschiedenheit derselben, immer wieder an bestimmte Maasse, an bestimmte Länge, Breite, Höhe u. s. w. gebunden werden. Bei der Darstellung eines Organismus in seinen Umrissen dagegen verschwindet sein durch das Skelet ihm gegebenes festes inneres Gerüst hinter dem Veränderlichen, Zufälligen und Unbestimmten. Die Gliederung eines Objectes durch die Masse ist daher selbst dann, wenn wir beide in ihrer typischen Allgemeinheit auffassen, correcter, als seine Gliederung durch die Umrisse.

Hierzu kommt auch noch, dass uns die Umrisse die Dinge nur unter einem einzigen Gesichtspunkte aufgefasst gewahren liessen. So lange wir sie nur von dieser einen Seite sahen, konnten sie den täuschenden Schein der Wahrheit tragen, bis uns ihre versuchte Verkörperung durch die Masse, die nicht einen, sondern viele Gesichtspunkte zulässt, auch in dieser Beziehung von deren Unwahrheit überzeugt und uns zwingt unsern Entwurf zu ändern.

Indem die Masse aber die Gliederung in solcher Weise berichtigt und somit zugleich, da sie ihr Wahrheit verleiht, verstärkt und verinnerlicht, verstärkt und verinnerlicht sie auch den individuellen Ausdruck, die individuelle Physiognomie der Theile und, durch eine solche ausgeprägtere Charakteristik der Theile, den individuellen Ausdruck des Ganzen. Denn indem ich gliedere, individualisire ich, gebe ich den Dingen einen innerlichen oder seelischen Hintergrund, vertiefe und verinnerliche ich ihren Ausdruck. Dass dies nicht nur geistig zu nehmen, dass die Masse die Theile eines Körpers in Wahrheit hervor- und zurücktreten lässt, sie also auch räumlich genommen, vertieft und verinnerlicht, deuteten wir schon oben an. Diese Erhöhungen und Vertiefungen werden aber die Ursache einer verschiedenen Lichtvertheilung oder Beleuchtung des Ganzen, um das es sich handelt. Der Schatten wird sich in den Vertiefungen und Einsenkungen, die sich trennend und markirend zwischen die verschiedenen Glieder einschieben, das Licht dagegen wird sich auf den hervortretenden Theilen eines Körpers sammeln. Wie sehr aber eine solche Vertheilung von Licht und Schatten geeignet sind, Ausdruck und Naturwahrheit zu steigern, zeigt uns schon der Vergleich einer unschattirten Zeichnung mit einer schat-

tirten; in ihren letzten Consequenzen aber erst die Masse. In dieser wirken, schon in ihrer blos quantitativen Bedeutung genommen, Lichter und Schatten geradezu Charakter bestimmend.

Eine in Thon geformte Hand z. B. kann zwar die völlig entwickelte Grundform dieses Gliedes darstellen, ja noch mehr — sie kann auch die allgemeinste Eintheilung dieses Gliedes durch die Finger und Gelenke noch deutlich gewahren lassen, ohne dass ich es darum mit mehr als einer Hand in ihrer allgemeinsten Bedeutung zu thun hätte. Erst wenn die Durchbildung und mittelst dieser die Charakteristik einer solchen Hand so weit fortgeschritten ist, dass dieselbe sich mir als eine *weibliche*, oder *männliche*, als die Hand eines *Kriegers*, oder eines *Denkers* kenntlich macht, zeigt sie, statt des typischen, einen individuellen Ausdruck. Wie verfahre ich aber, um die Hand aus ihrer allgemeinsten Form zu einer solchen individuellen Bedeutung zu steigern? — Handelt es sich um die Bildung der Hand eines jungen *Mädchens*, so werde ich ihre Grundform schlanker, die Formen der Theile rundlicher und zarter zu gestalten haben; die Finger werden eine zugespitztere Form erhalten und über ihrem Anschlusse an der Hand leichte Grübchen zeigen. Bei der Hand eines *Greises* dagegen werde ich die Adern und Knochen derselben, durch eine Vertiefung der zwischen ihnen liegenden Theile, stärker hervortreten lassen müssen; auch diese schon vertieften Theile werde ich abermals durch Runzeln zu gliedern und zu vertiefen haben. Die Hand eines *Kriegers* wiederum wird sich durch ein Hervortreten der Sehnen und Muskeln und eine kräftige und strotzende Gliederung der fleischigen Theile aus der Urform der Hand herausbilden; während endlich die Hand eines *Denkers*, und in vielen Fällen auch die eines *Künstlers*, durch die zarteste und harmonischste Verbindung erhöhter und vertiefter Theile und eine dadurch bewirkte sehr allmählige und feine Nüancirung von Schatten und Licht sich kenntlich machen wird. Wir sehen also abermals, dass die Masse *gliedern* und *individualisiren*, sie immer zugleich *vertiefen* und *verinnerlichen* heisst; denn alles, was wir vornahmen, um einer Hand einen vierfach verschiedenen Ausdruck zu verleihen, war eine Gliederung derselben durch ein Eindringen in ihre Tiefe, oder durch ein Stehenlassen von Theilen der Masse zwischen sie trennenden Einsenkungen. Selbst wenn wir, wie vielleicht bei der Bildung der Kriegerhand, der ursprünglich vorhandenen Thonmasse noch Theile zusetzen müssen, so ist auch dies nur eine Umkehrung des Princips der Vertiefung; denn die auf diese Weise verstärkten Muskeln und Sehnen werden abermals Vertiefungen zwischen sich veranlassen.

Aber noch mehr. Die auf diese Weise individualisirte Hand ist kein *Abstractum* mehr, nicht mehr der blosse *Begriff* einer solchen, sie ist dadurch, dass sie das Glied dieses oder jenes bestimmten In-

dividuums wurde, zugleich auch in einem höhern Sinne wahr geworden; denn eine in jener nur allgemeinen Grundform modellirte oder gezeichnete Hand könnte nicht im Leben existiren, da das Leben nur Individuen, keine Abstracta kennt. Eine in der von uns geschilderten Weise individualisirte Hand dagegen könnte, wenn wir sie zu beleben vermöchten, sofort existiren, und giebt diesem Gliede daher erst den vollen Ausdruck der Wirklichkeit und Wahrheit.

Die Verinnerlichung der Masse belebt aber nicht nur die Gliederung eines Gegenstandes, sie verstärkt ausserdem auch, wie wir schon andeuteten — nicht weniger, wie die in der Masse waltenden Gesetze der Statik — die Concentration der Theile eines Gegenstandes auf ihren Mittelpunkt, lässt daher da, wo wir nur das einzelne Glied erblicken, Schlüsse auf das Ganze zu, dem es angehört, und setzt uns somit in den Stand, dieses fehlende Ganze in der Idee annähernd zu ergänzen und zu reconstruiren. Eine runde und weichgeformte jugendliche Hand muss einem, im Ganzen ebenso geformten und jugendlichen, weiblichen Wesen angehören und lässt, da in den meisten Fällen das Aeussere der Spiegel des Innern ist, gewisse Voraussetzungen bezüglich des Charakters desselben zu. Das individualisirte Glied individualisirt also hier zugleich das Ganze — oder im einzelnen Organe offenbart sich mir schon das Organon, zu dem es gehört. Ein grosser moderner Künstler würde daher vielleicht aus einer solchen, bei einer Ausgrabung gefundenen, antiken Hand, da sie auf einen nach Form und Ausdruck verwandten Kopf, Fuss, Arm u. s. w. schliessen lässt, die ganze Figur, wie sie von dem antiken Künstler ausgeführt wurde, anticipiren, oder aus dem einzelnen, vorliegenden Bruchstücke mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit das Ganze zusammensetzen können.*) In ähnlicher Weise werden wir aus Bruchstücken einer antiken Säule, z. B. aus einem Capitäl, oder einem Säulenschafte, auf die Säulenordnung, zu der sie zählte, und somit auf die Gattung und den Styl des ganzen Tempels, dem sie angehörte, schliessen dürfen. — Die ersten Eintritte der vier Stimmen eines fugirten Vocal-Satzes endlich werden genügen, (da die Vielstimmigkeit, wie wir später sehen werden, in der Musik der „Masse“ entspricht) um uns ein annäherndes musikalisches Bild von der Entwickelung der ganzen Fuge, die sie einleiten, zu entwerfen. Theilt doch Bitter in seinem Werke über *Sebastian Bach* mit, dass der Meister, wenn er einen fremden Organisten das Thema einer Fuge intoniren hörte, (wobei wir daran erinnern, dass

*) Als Beweis für den Zusammenhang alles Geisteslebens, wie für die in Natur und Kunst in gleicher Weise herrschende Gesetzmässigkeit, weisen wir darauf hin, dass Cuvier aus aufgefundenen fossilen Knochen, die sogenannten vorweltlichen Thieren angehörten, im Stande gewesen ist, das ganze Geschöpf zu reconstruiren.

die Fuge eine Mehrstimmigkeit, also wieder die Masse, voraussetzt), seinen Sohn Friedemann leise anstiess und ihm mit Bestimmtheit voraussagte, was sich aus dem betreffenden Thema entwickeln lasse. Traf seine Vorhersage ein, so lächelte er befriedigt; wenn nicht, so sank der Ausführende in seiner Meinung. Der Meister ergänzte also aus einem Gliede, das freilich hier die bedeutsame Stelle des Motivs einnimmt, das Ganze; und dass seine Art der Ergänzung die vollkommenste gewesen, indem eben nur sie allein auf eine völlige Deckung von Inhalt und Form hinausgelaufen sein würde, bedarf wohl keiner Versicherung.

Wie nennen wir aber diese Uebereinstimmung der Theile mit dem Ganzen im Leben? — Wir sagen von ihr, wie dies schon in dem Worte „Uebereinstimmung" ausgesprochen ist, — dass sie die innere Harmonie sei, die im Einzelnen wie im Ganzen walte, oder dass sie die Theile in eine harmonische Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt setze. Halten wir den Ausdruck „Harmonie," mit Beziehung auf die spätere Wiedererkennung dieses Elementes in den Künsten, fest, da es dort, in Hinsicht auf den ihm zu Grunde liegenden Begriff, die höchste Bedeutung erhält. —

Die Qualität einer Masse bezeichnet die Natur des Stoffes, aus dem dieselbe besteht. Ein Stoff kann, seiner Natur nach, porös oder glatt, elastisch oder spröde, weich oder hart, glänzend oder stumpf, schwer oder leicht u. s. w. sein; aber auch der ganze Reichthum der Farben ist in der Qualität der Masse einbegriffen. Durch alles dies wird die schon in der *Quantität* der Masse gegebene stärkere Ausprägung der *Individualität* eines Gegenstandes, oder Theiles desselben, noch unendlich erhöht. Die Lichter und Schatten spielen anders in den Erhöhungen und Vertiefungen des *Erzes* oder *Elfenbeines*, als in denen eines Körpers von gebrannter *Erde* oder *Holz* Ein *Gypsabguss* der menschlichen Gestalt lässt dieselbe weit stumpfer und lebloser erscheinen, als der gleichsam durchsichtig und deshalb belebter scheinende *Marmor*. Der schmetternde Klang eines aus Blech-Blasinstrumenten zusammengesetzten *Militair-Orchesters* wirkt als Tonmasse qualitativ anders, oder erfüllt den Raum mit Schallwellen, deren Bewegung andere Eindrücke hervorruft, als der verhältnissmässig weiche Klang eines *Streich-Orchesters*. Wie in dem eben angeführten Beispiele die Tonmassen, je nach ihren verschiedenen Klangfarben, verschieden wirken, so prägen auch in der Masse, insofern sie als Körper erscheint, die dem Stoffe, aus dem sie besteht, eigenen Farben und deren Mischung die Individualität abermals stärker aus, um so mehr, da die Farbe auch Schatten und Licht anders modificirt. Ein beschattetes *Grün* wirkt z. B. anders und spielt in andere Töne über, als ein beschattetes *Weiss*. Dass auch die Qualität einer Masse die Concentration der Theile auf denselben Mittelpunkt verstärkt, versteht sich von selbst. Zu

einem Marmor-Haupt gehört ein Marmor-Leib; zu einer broncenen Hand ein broncener Fuss.

In derselben Weise nun, wie wir an allen Objecten, Dingen, Gegenständen, oder Geschöpfen im Leben oder in der Natur die drei elementaren Grundbedingungen ihres *Umrisses*, ihrer *Gliederung* und ihrer *Masse* unterschieden und kennzeichneten, lassen sich *Contour, Gliederung* und *Masse* in allen fünf Künsten unterscheiden und kennzeichnen; doch dürfte es gerathen sein, dass wir hier den Ausdruck Masse mit den Ausdrücken Umfang, oder Verinnerlichung — beides, wie wir sahen, der Masse tief verwandte Begriffe — übersetzen. Denn in Wahrheit haben nur Architektur und Sculptur mit der Masse, als solcher, zu thun; die Malerei ahmt die Masse, nur durch Schattirung, durch die mit derselben verbundene verstärkte Perspective und das hinzutretende Colorit nach. Die Poesie und Musik endlich dehnen sich, auch wenn sie einen äusserlich wahrnehmbaren weiteren Umfang durch Mehrstimmigkeit oder Erweiterung der einfachen Verszeile zur Strophe gewinnen, mehr zeitlich als räumlich aus.

In der Musik finden wir den Contour in der Melodie. Wie der Umriss oder die Grundform von Dingen und Vorstellungen sich im Reiche der Kunst überhaupt als das erste Moment alles künstlerischen Schaffens zeigt, so ist auch in der Musik die Melodie der Keim, aus dem sich alles Uebrige entwickelt. Hierin liegt auch bereits, dass sie durchaus nicht — ebenso wenig wie der Umriss, immer schon ein Ganzes darzustellen braucht — in allen Fällen ein Ganzes sein, oder geben will. Wie wir aber vom Umrisse forderten, dass er immer wenigstens die Grundform eines Theiles oder Gliedes eines grösseren Ganzen kenntlich machen müsse, z. B. eine Hand, einen Fuss, ein Profil, so muss auch die Melodie, wenn sie diesen Namen verdienen soll, immer eine Abgeschlossenheit und Bedeutung zeigen, die derjenigen des Umrisses eines Kopfes, eines Armes u. s. w. gleichkommt. Die Melodie fällt daher in den meisten Fällen mit dem Discant-Umrisse jener kleineren oder grösseren musikalischen Sätzchen zusammen, die in den Kunstformen der Musik: *Thema* oder *Hauptsatz*, *Mittelsatz* oder *Gegenthema, Zwischensatz* oder *Periode, Nachsatz* oder *Coda* u. s. w. genannt werden, und die sich, auch abgesondert vorgetragen, der musikalischen Empfindung als etwas in sich Abgeschlossenes verständlich machen. Solche Sätzchen machen sich meist dadurch kenntlich, dass sie, für sich allein vorgetragen, dazu hinreichen, einen musikalischen Gedanken vollständig auszudrücken, während sie sich zugleich und in unzweifelhafter Weise auf einen bestimmten Grundton und durch diesen auf eine bestimmte Tonart zurückbeziehen.*)

*) Eine Melodie, die sich innerhalb des Tongebietes eines einfachen

Doch genügt dies allein noch nicht. Sie müssen auch, um in ihrer Isolirung als etwas Abgerundetes erscheinen und sich als etwas

---

*Septimen*-, eines *verminderten Septimen*- oder gar eines *Nonen-Accordes* bewegte, wäre z. B. auf keine bestimmte Tonart zurückzuführen. Der einfache Septimen-Accord lässt uns zwar über den *Dreiklang*, zu dem er zunächst hinleitet, in keinem Zweifel; hiermit ist aber durchaus noch nicht gesagt, dass dieser Dreiklang nun auch die *Tonica* bedeute. Können doch jener Septimen-Accord und der von ihm vorbereitete Dreiklang ebensowohl nur einen Durchgangsmoment in einem grösseren Ganzen darstellen. Haben wir es dagegen mit einem melodischen Umriss zu thun, der über, oder auf einem, von keinem anderen Accorde eingeleiteten Grundton beginnt und zu diesem auch wieder znrückkehrt, so können wir einen solchen nur als einen, durch jenen Grundton auf eine bestimmte Tonica bezogenen auffassen; es giebt dann eben kein Vorher und somit auch kein Nachher, die uns an einen weiteren Zusammenhang denken lassen könnten. Ueberdies kann der einfache Septimen-Accord und die in seinem Tongebiet sich bewegende Melodie auch ebensowohl zu dem nächstverwandten *Moll*-Dreiklang des *Dur*-Dreiklangs, den er vorzubereiten schien, so wie zu einer Reihe anderer Accorde in ganz natürlicher Weise hinleiten; die noch weit grössere Vieldeutigkeit der verminderten Septimen- so wie der Nonen-Accorde ist bekannt. So bleibt also nur eine, auf oder über dem Grundton beginnende und zu ihm zurückkehrende Melodie ganz unzweideutig betreffs der Tonart, auf die sie sich bezieht. Dass es auch Themata giebt, die eine Ausnahme hiervon machen, bestreiten wir nicht; in diesen wird sich jedoch die Tonica entweder noch am Schlusse der Melodie deutlich über oder auf ihren Grundton feststellen, oder aber, in Folge ihrer Zweideutigkeit, in weniger plastischer Gestalt und Bestimmtheit sich darstellen.

Dass ein solches Verhältniss des Themas zum Grundton, daher auch die Form des durch das Thema dargestellten musikalischen Umrisses, nicht nur in älterer, sondern auch in neuester Zeit dessen eigentlich normale Gestalt in der Tonkunst repräsentirt, mag uns Beethoven beweisen. Die berühmtesten Themen seiner Sinfonien beginnen nicht nur, sondern schliessen auch auf oder über dem Grundton; z. B. beide Hauptthemen des ersten, das Thema des zweiten, das Trio-Thema des dritten und das Hauptthema und der Mittelsatz des letzten Satzes der *heroischen Sinfonie*. Nicht weniger die Hauptthemata des ersten und zweiten Satzes der *Bdur-Sinfonie*, oder das Hauptthema des zweiten und letzten Satzes der *Cmoll-Sinfonie*. Ferner auch die Hauptthemata des ersten, zweiten, dritten und vierten Satzes der *Adur-Sinfonie*, sowie des ersten, zweiten, dritten und letzten Satzes der 8. Sinfonie. Endlich selbst das Hauptthema des ersten Satzes, die Themata des Scherzo's und Trio's, so wie das Thema des Schiller'schen Liedes in der 9. Sinfonie.

In den Fällen, wo die den musikalischen Umriss repräsentirenden Themen anders gestaltet sind, ähneln sie mehr blossen Motiven als Melodien, so z. B. im ersten Satze der *Cmoll-Sinfonie*. Wo ein Thema seinen Abschluss auf der *Dominante* findet, pflegt der Grund hierfür in der knappen musikalischen Form, die zugleich einen Halbschluss in einer der nächsten Tonarten der Tonica fordert, zu liegen. Z. B. bei den Themen der meisten *Menuette*, *Scherzo's* oder *Trio's*. Das Thema hat hier gewissermaassen keinen Raum, schon im *ersten* Theile über dem Grundtone sich abzuschliessen; der Abschluss erfolgt daher erst im *zweiten* Theile. Dass endlich das eigentliche Gegenthema, oder der Mittelsatz

für sich musikalisch Erkennbares darstellen zu können, von einem bestimmten Ausgangspunkte in irgend einer Direction, sei es nun auf- oder abwärts, sprung- oder stufenweise, oder in irgend einer sonstigen besonderen Art und Weise, nach einem bestimmten Zielpunkte hinbewegen, z. B. nach einer der beiden *Dominanten*, oder einer der beiden nächst verwandten *Moll-* oder *Dur*-Tonarten, oder abermals nach dem Grundton, von dem ausgegangen wurde, oder nach dessen *Terz* und *Quint* u. s. w. Aus allem diesen geht hervor, dass eine Melodie nicht mit einem blossen musikalischen Motiv zu verwechseln ist, welches letztere möglicher Weise nur rhythmischer oder nur harmonischer Natur zu sein braucht.

Wie nun erst die sich an einander reihenden, oder zu einer Einheit verbindenden Umrisse von Kopf, Schultern, Armen, Rumpf und Beinen eine Gestalt, ein Kunstganzes geben, so geben auch erst die einander gegenübergestellten oder an einander gereihten verschiedenen Melodien der Themen, Mittelsätze und Zwischensätze, wie sie sich z. B. in einer der bedeutungsvollsten musikalischen Kunstformen, in der Sonatenform zusammenschliessen, ein organisches Ganze. Es kann freilich eine Melodie auch für sich allein etwas Ganzes sein. In diesen Fällen wird sie aber mehr dem Umriss einer einzelnen Gestalt, in einem Bilde mit vielen Gestalten oder Gruppen gleichen, und es werden sich ihr, wie dort, andere Melodien, als ebenso vollständig abgeschlossene musikalische Gebilde, gegenüberstellen.

Wie wir Aussen- und Innen-Contoure unterscheiden, so können wir in der Musik, beiden genau entsprechend, zweierlei Arten von Melodien unterscheiden. Wir wollen dieselben unrhythmisirte und rhythmisirte Melodien nennen.

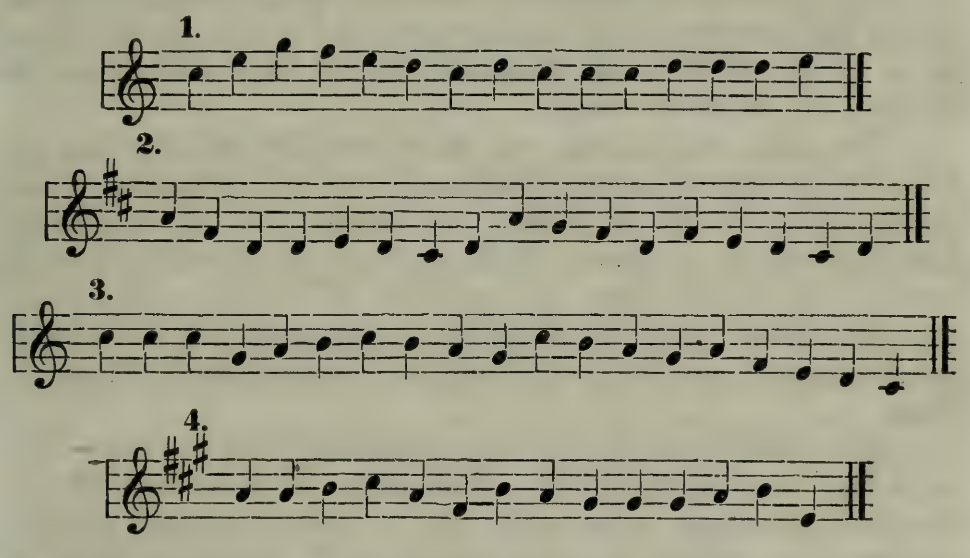
Die unrhythmisirte Melodie zeigt den musikalischen Umriss in seiner primitivsten Gestalt. Sie stimmt insofern mit dem Aussen-Contour überein, als sie nur die allgemeinste Idee eines musikalischen Gebildes giebt, ohne dass dasselbe schon einen besonderen Ausdruck oder eine Physiognomie zeigte, die sich über das blos Typische einer bestimmten Gattung von Tonfolgen bis zum Individuellen steigerte. Dennoch finden wir die Melodie, selbst in dieser ihrer grössten Isolirung, nicht völlig losgelöst von aller musikalischen Rhythmik und Harmonie; ebenso wenig, wie wir den Aussen-Contour ohne ein gewisses Maass von Gliederung fanden, und ebenso wenig, wie derselbe verständlich sein würde, wenn wir auch dort die

---

weniger regelmässig über dem Grundtone beginnt und schliesst, wie das ihm gegenüberstehende Hauptthema, hat seinen Grund in dem meist weiblichen und daher auch unbestimmter gehaltenen Charakter des Mittelsatzes, während dagegen der Hauptsatz durchschnittlich männlicher und daher auch in sich abgeschlossener erscheint. — Wir werden noch Gelegenheit haben, auf diesen Punkt zurückzukommen. —

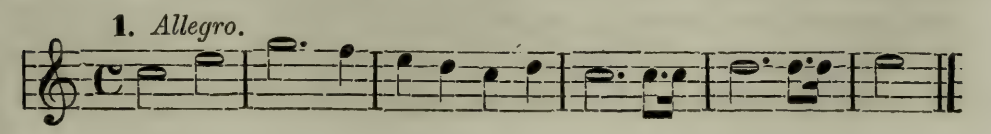
ihm fehlende Masse nicht durch die Phantasie bis zu einem gewissen Punkte ergänzten.

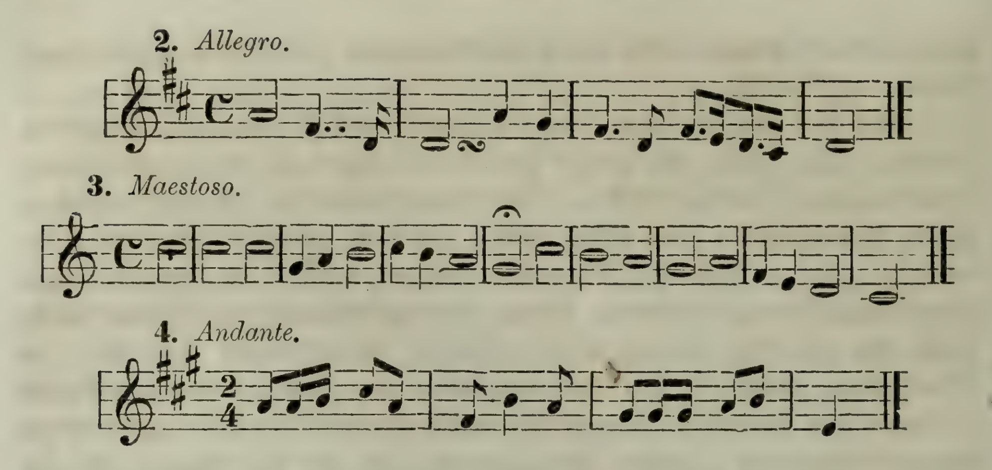
Die Melodie, in ihrer von Rhythmik und Harmonie isolirtesten Gestalt, steht nicht nur ausser Tact und Tactart, sie zeigt auch keine verschiedenen Notenwerthe. Der unrhythmisirte Choral, musikalische Recitationen und Psalmodien, so wie manches andere Verwandte gehört hierher. Natürlich nur unter der im vorigen Satze gemachten Einschränkung. Denn der unrhythmisirte Choral wird, trotz der gleichen Länge seiner Noten, immer noch eine Art von Gliederung, durch die mit dem musikalischen Haltezeichen markirten Ruhepunkte, gewahren lassen; die musikalischen Recitationen werden eine musikalische *Cadenz* hören lassen, bei der die Stimme auf der vorletzten Note einen Ruhepunkt gewinnt, wodurch eine musikalische *Cäsur* und somit wiederum eine musikalische Gliederung entsteht. Eine Melodie ohne jede musikalische Gliederung müssten wir uns demnach erst künstlich schaffen. Versuchen wir dies.




Nur ein musikalisch geübtes Ohr wird in diesen, aller Rhythmik entkleideten Tonfolgen vier der bekanntesten Melodien wiedererkennen. Dennoch bleibt ihnen durch die wechselnde Richtung ihrer Töne genau ebenso viel Gliederung, wie dem Aussen-Contour durch die sich verändernde Richtung seiner Linien.

Die rhythmisirte Melodie wiederum steigert sich im Ausdruck in demselben Grade, wie sich der Ausdruck des Aussen-Contours durch den Hinzutritt der Innen-Contoure steigert. Dies wird recht deutlich werden, wenn wir die oben angeführten Beispiele ihrer Rhythmik, welcher wir sie entkleideten, wieder zurückgeben.






Es wird hieraus ersichtlich werden, dass das rhythmische Element nicht blos in das Gebiet der musikalischen Gliederung gehört, sondern einen innern, daher wesentlichen Bestandtheil der Melodie selber bildet.

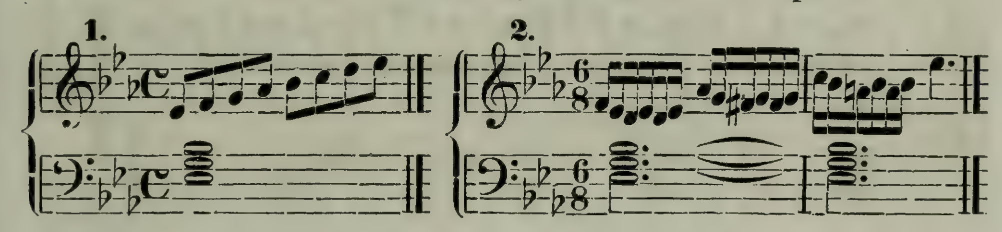
Die musikalische Rhythmik überhaupt gehört, ebenso wie die Gliederung eines Gegenstandes, sowohl dem Umrisse wie der Masse an, d. h., in's Musikalische übersetzt, sie hat Theil sowohl an der Melodie, wie an der Harmonie.

Wir sahen vorhin, dass uns die rhythmisirte Melodie fast alle Momente der musikalischen Gliederung bereits in ähnlicher Weise überlieferte, wie eine in Aussen- und Innen-Contoure ausgeführte Zeichnung uns die gesammte Gliederung eines Gegenstandes deutlich machte. Es bleibt daher nur noch die Zeitdauer eines musikalischen Ganzen und die Eintheilung derselben in Zeitabschnitte und Zeitmaasse speciell für das Gebiet der musikalischen Rhythmik übrig.

Die musikalische Harmonie entspricht dem Umfange oder der Masse eines Gegenstandes. Denn indem ich einer Melodie eine Harmonie unterlege, vergrössere ich — und zwar ganz wörtlich genommen — ebensowohl das Gewicht, wie die Masse und den Umfang ihres Tongehaltes. Da aber die Musik der Malerei nahe steht, so lässt sich ebensowohl sagen, dass einer Melodie durch ihre Harmonisirung jener Hintergrund und jene verschiedene Beleuchtung und Rundung ihrer Theile verliehen werde, welche eine Zeichnung, in Umrissen, durch ihre Schattirung gewinnt. In ihrer möglichsten Isolirung zeigt sich die Harmonie im blossen Accord; der Accord entspricht daher dem noch ungeformten Stoffe einer Masse; denn ebenso wenig wie der Stoff als solcher schon Umrisse und Gliederung zeigt, hat der blosse Accord irgend etwas mit Melodie oder Rhythmik zu thun. Dennoch zeigt sich auch schon im *Accord* die dem blossen Stoff ebenfalls eigenthümliche Natur, auch ungeformt, also noch ehe Ideen in ihm Gestalt gewonnen haben, ein gleichsam individuelles Gepräge gewahren zu lassen. *Marmor* erregt auch un-

geformt andere Eindrücke als *Thonerde;* seine Härte und sein Glanz erfreuen uns, während jene durch ihre Dehnbarkeit und Glanzlosigkeit weich und dunkel erscheint. Aehnlich trägt der *harte* Dreiklang, wie schon sein Name zeigt, den Charakter einer gewissen Festigkeit, einer gewissen Helle und Freudigkeit; während der *weiche* Dreiklang milder und dunkler erscheint und darum etwas zur Trauer stimmendes besitzt. So liegt, um noch einen Schritt weiter zu gehen, im kleinen Septimen-Accord etwas Unbefriedigtes, Sehnsuchtsvolles, das nach Auflösung verlangt; im Nonen-Accord dagegen etwas Ueberschwängliches.

Auch die Harmonie haben wir in zweierlei Weise zu unterscheiden. Zeigt sie sich blos als harmonische Unterlage der Melodie oder einer figurirten Stimme, so giebt sie nur das, was wir gewissermaassen schon selbst im Geiste ergänzten. Zum Beispiel:
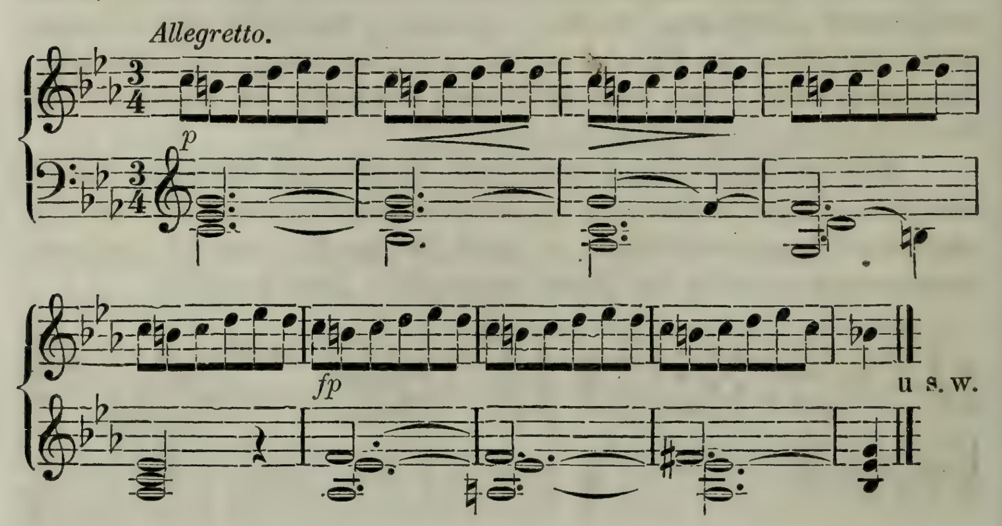



Solche blos ausgehaltene oder forttönende Accorde stellen die Harmonie am entschiedensten von ihrer nur stofflich wirkenden, daher auch von ihrer quantitativen Seite, in deren noch ungeformtesten Gestalt dar; wobei ausserdem zu bemerken ist, dass ein Accord um so schwerer wiegt, je mehr verschiedene Töne er zählt.

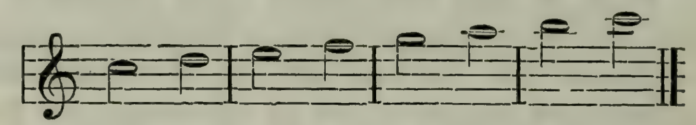
Gliedert sich die Harmonie dagegen ebenfalls melodisch, löst sie sich in ebenso viele Stimmen auf, als sie verschiedene Töne zählt, so verinnerlicht und rundet sie die Gliederung der Melodie in derselben Weise, in der eine, bereits im Anschluss an einen gegebenen Contour geformte Masse, dessen Gliederung, durch Erhöhung und Vertiefung, in Wahrheit erst verwirklicht und, in Folge der dadurch entstehenden Schatten und Lichter, zugleich individualisirt.

In jener ihrer ersten ungegliederten Gestalt, in welcher sie mehr der Masse in der Wirkung von ihrer rein stofflichen Seite glich, wird sie daher auch vorwaltend stofflich, d.h. sinnlich wirken. Zwar fehlt es auch schon der Melodie, die, wie wir sahen, in der Musik den Contour repräsentirt, nicht an sinnlicher Wirkung. Ist aber die Wirkung der Melodie in dieser Beziehung eine klare, bestimmte, entschieden begrenzte, so ist dagegen die Wirkung einer solchen, in ihrer stofflichen Natur erscheinenden Harmonie mehr eine duftige, schwebende, malerische; gab jene eine zwar ganz bestimmte, aber doch typische und allgemeine Idee eines musikalischen Gebildes, z. B. die einer vorwaltend aufsteigenden, oder vorwaltend absteigenden, die einer hin und her schwankenden, oder einer wellen-

förmigen, einer diatonischen, oder chromatischen Tonfolge, oder Linie von Tönen, so individualisirt dagegen die Harmonie, selbst nur in ihrer obigen primitivsten Gestalt, sofort die Melodie, der sie untergelegt wird. Ein und dieselbe Melodie oder Tonphrase kann daher, wenn wir sie mit wechselnder harmonischer Unterlage versehen, bereits den verschiedensten Ausdruck gewinnen. Z. B.:

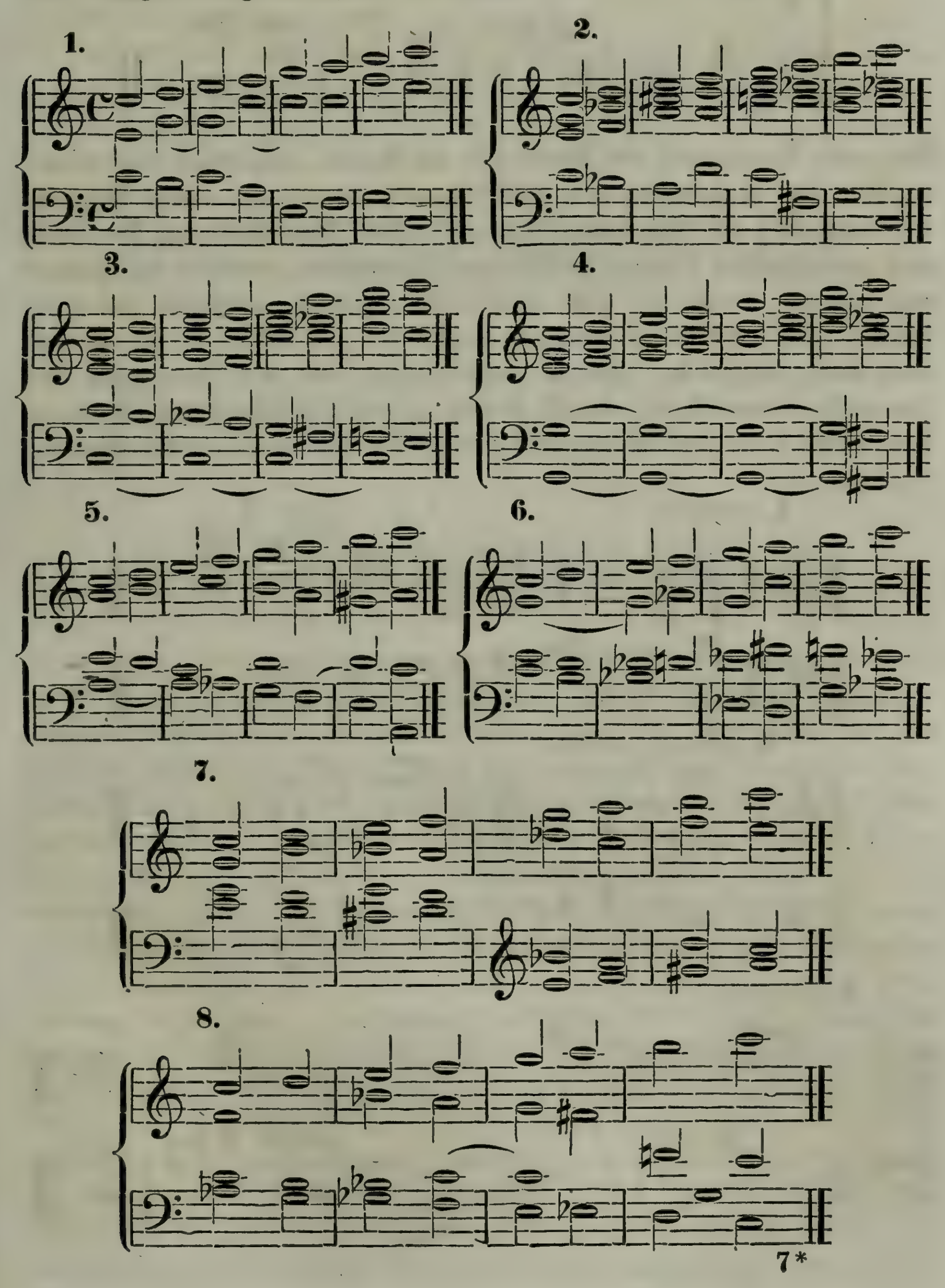


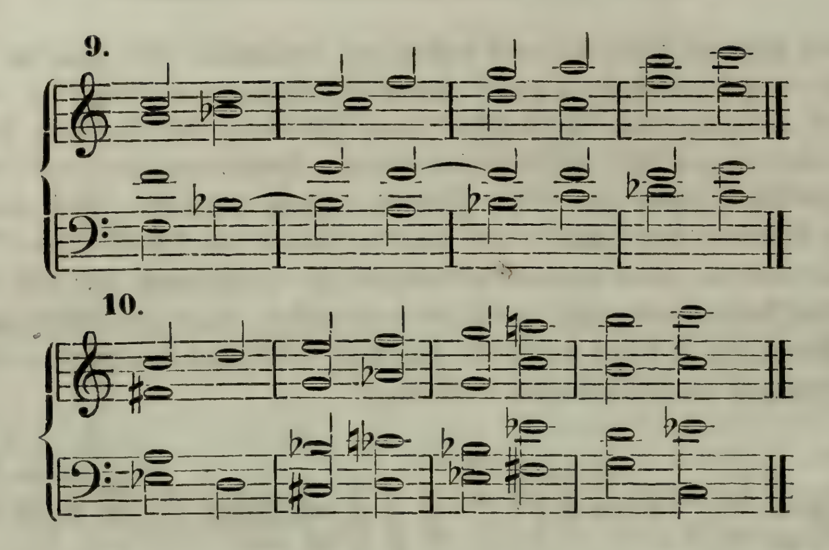

Noch deutlicher wird dies, wenn wir eine Melodie mit einer gegliederten harmonischen Unterlage, sei diese Gliederung auch nur die schlichteste, versehen. Es giebt wohl kaum ein einfacheres melodisches Tongebild, als die diatonische Scala, besonders wenn wir dieselbe in Tönen von gleichem Zeitwerthe vortragen.



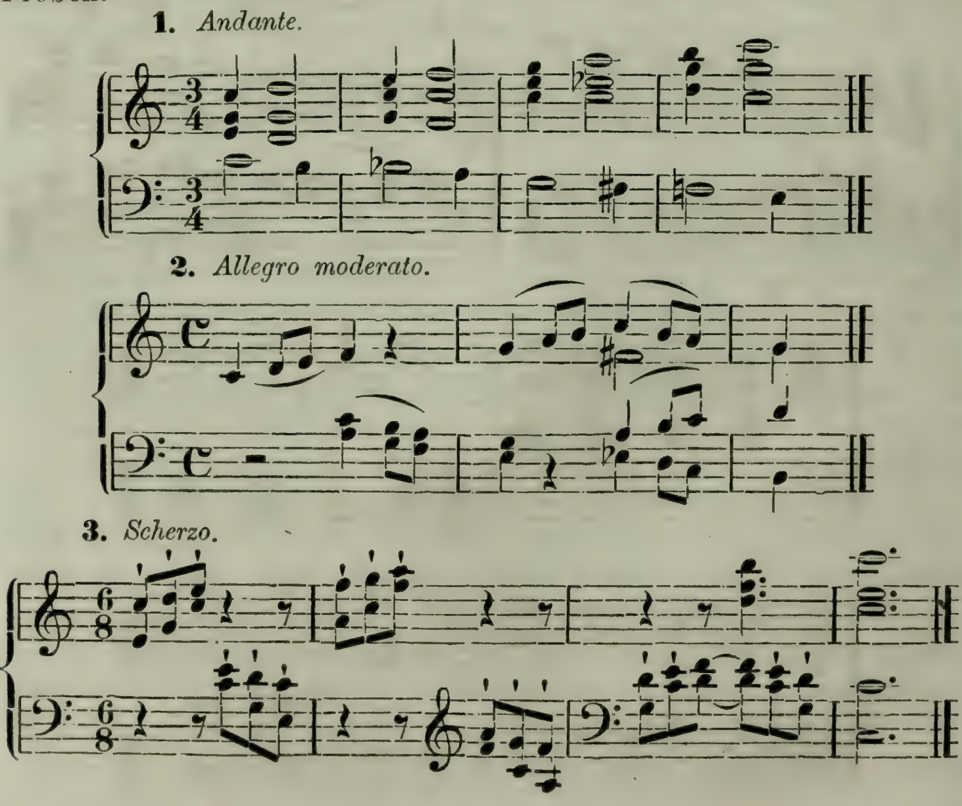
Unterbreiten wir nun einem auf diese Weise gegebenen melodischen Contour eine ebenso einfach gegliederte harmonische Unterlage, so wird derselbe die verschiedenste Physiognomie, je nachdem die ihn begleitende Accordenfolge eine andere wird, gewinnen. Der uns in der Scala gegebene einfache Tonumriss wird dann, wie wir sehen werden, den Contouren ein und desselben Gesichtes gleichen, das, indem wir es verschiedene Male anders schattiren und dadurch in wechselnder Weise runden und beleuchten, bald einen kindlichen, bald einen gesuchten — bald einen heitern, bald einen ernsten — bald einen gewöhnlichen, bald einen geheimnissvollen Ausdruck erhält. Auch jene Hand wird uns wieder einfallen, der der Bildhauer, durch eine verschiedene Verinnerlichung der Masse, eine jedesmalige andere individuelle Bedeutung verlieh; nicht weniger die verschiedenen Ansichten, die das plastische Kunstwerk gewährt. Indem nämlich ein bestimmter Tonumriss über den verschiedensten harmonischen Unterlagen jedesmal als derselbe und dennoch als ein in

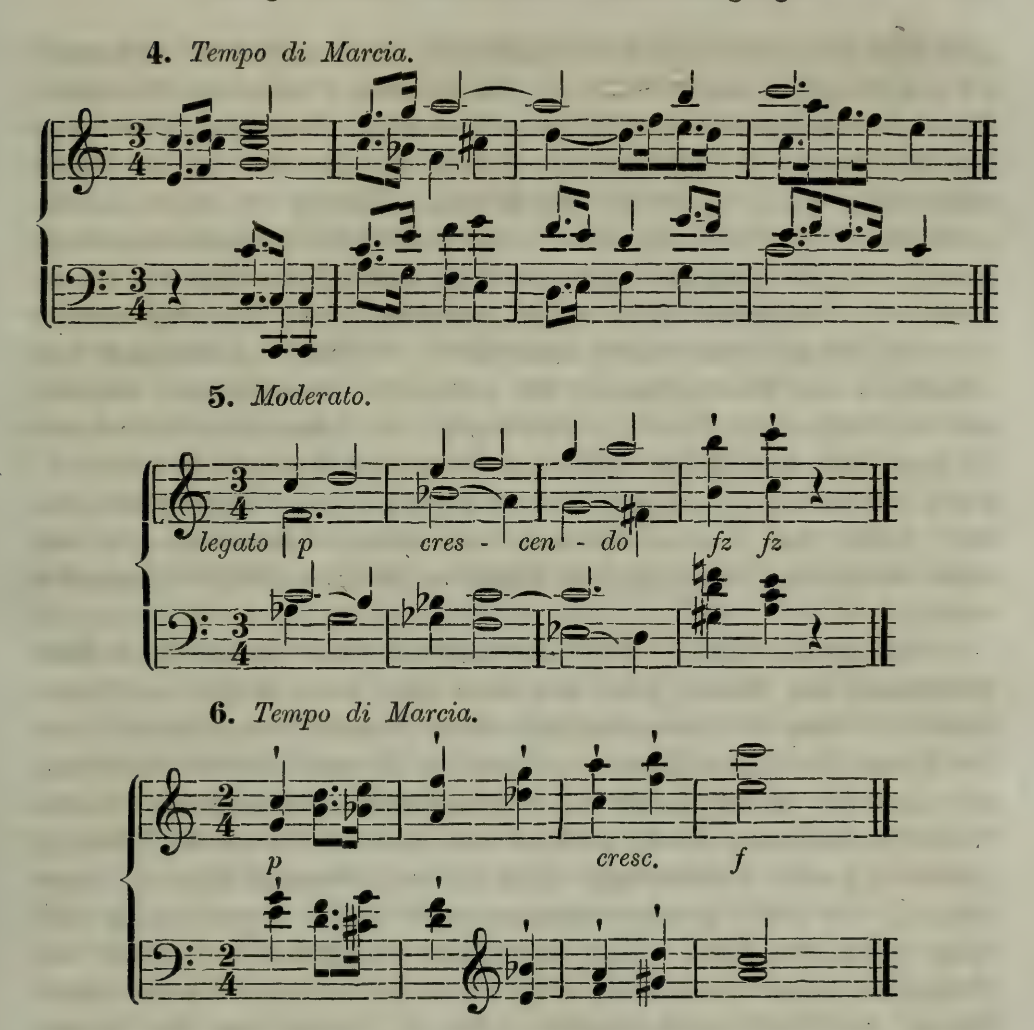
seinem Ausdruck modificirter erscheint, erkennen wir, dass die Melodie einer Vieldeutigkeit durch die Harmonie fähig ist. Die vielen verschiedenen Ansichten eines Gebildes der Sculptur durch das Auge, und die vielen verschiedenen Auffassungsmomente eines Tongebildes durch das Ohr sind aber ganz dasselbe, und da sie, einer Melodie gegenüber, erst durch deren, im Laufe eines Tonwerks bald so, bald anders erfolgende Harmonisirung möglich werden, so haben wir einen neuen Beweis dafür, dass die Harmonie in der Musik die Masse bedeute. Die hier folgenden Beispiele werden das Gesagte einigermaassen erläutern:






Die volle Bedeutung der Harmonie als Masse, und zwar sowohl bezüglich der Steigerung des individuellen Ausdrucks einer Melodie, wie bezüglich der Rundung, Vertiefung und Weiterbildung der durch den melodischen Umriss gegebenen Gliederung, werden wir jedoch erst gewahr, wenn wir eine gegliederte Melodie zugleich mit individuell gegliederten Stimmen begleiten und zwar in der Weise, dass diese Stimmen, obwohl unabhängig von der Bewegung des Discants, dennoch die durch diesen gegebene Rhythmik imitiren. Man sehe z. B. die folgenden ebenfalls der Scala entnommenen Proben.






Indem hier eine oder mehrere der Stimmen der untergelegten Harmonie die Bewegung des Discants, nur anders modificirt, gewissermaassen nachahmen oder wiederholen, wird der Rhythmus der der Melodie eigenen Bewegung nicht nur verstärkt und noch mehr hervorgehoben, sondern jene oben erwähnten „verschiedenen Gesichtspunkte," oder vielmehr „Auffassungsmomente" einer Melodie durch das Gehör, die wir, bei der in Noten von gleichem Zeitwerthe fortschreitenden Scala, nur erst dem Aussen-Contoure eines Tonbildes gegenüber gewonnen hatten, ergeben sich nunmehr auch für dessen Innen-Contoure, oder für denjenigen Theil der Gliederung einer Melodie, der in ihrer verschiedenen Rhythmisirung sich kenntlich macht. Hierdurch wird denn auch erst die Gliederung einer solchen Melodie in eine verstärkte und gesteigerte Beziehung, sowohl ihrer Theile auf einander, wie zu demselben Mittelpunkt, oder auf dieselbe Basis gesetzt, welche letztere die Tonkunst selbst so treffend durch den Namen Generalbass bezeichnet. Die *Imitationen*, die *einfachen* und *doppelten Contrapunkte*, die *canonische Schreibweise* u.s.w. vermehren die Beziehung der Glieder unter einander, während sie

sich doch alle zugleich in derselben Weise auf die ihnen im Generalbass gegebene gemeinschaftliche, harmonische Unterlage beziehen. Eine durchgebildete musikalische Harmonie lässt also einerseits, wie alle Masse, die Gliederung, indem sie dieselbe bis ins Detail entwickelt, complicirter erscheinen, während sie doch andrerseits alle diese Theile in einen verständlicheren Zusammenhang bringt, als die Contoure dies zu thun vermochten und das Ganze somit vereinfacht. Wir haben gesehen, dass der musikalische Contour, für sich genommen, harmonisch vieldeutig war; mit dem Hinzutritt des Generalbasses ist selbst die verwickeltste Partitur nur noch auf eine Weise zu verstehen. Der künstlerische Gedanke ist eben aus dem Reiche der Idee herausgetreten und Wirklichkeit geworden; wir müssen hierbei abermals jener Hand gedenken, die, durch ihre Verinnerlichung, aus einem Abstractum, in ein, einer wirklichen individuellen Existenz fähiges Glied verwandelt wurde.

Die quantitative Seite der musikalischen Harmonie, in ihrer Bedeutung als Masse, wird uns aber auch noch in anderer Weise deutlich. Dass die Harmonie für einen Tonsatz dasselbe sei, was die Masse für einen Körper ist, sagt z. B. wohl nichts deutlicher, als dass wir im Orchester von sogenannten „Füllstimmen“ reden. Diese Bezeichnung drückt treffend aus, dass es sich um die Füllung, Ausfüllung oder Verdichtung eines grössern Ganzen handele, eines Ganzen, das somit gewissermaassen auch einen räumlichen Umfang gewahren lasse. Und allerdings erschüttert und erfüllt die Tonmasse eines Orchesters, oder eines vollzähligen Chores einen Raum: den Luftraum nämlich. Die in diesem von ihr hervorgerufene Erschütterung ist aber ungleich stärker und in einem viel weiteren Umkreis bemerkbar, als die vom einzelnen Jnstrument oder der einzelnen Stimme ausgehende, die gewissermaassen nur einen leichten Contour in den Luftraum hinein zu zeichnen vermögen. Daher kommt es auch, dass die Masse eines Chores oder Orchesters gleichsam alles in dem von ihnen erschütterten Raume Befindliche mit in Schwingungen versetzen, so dass wir ihre mächtigen Tonwellen nicht nur in porösen und faserigen Körpern deutlich nachzittern fühlen, sondern dass sie auch unseren, der Hörenden Körper, durchdringen und bis in Mark und Bein erbeben machen. Die Wirkung eines, durch eine einzelne Stimme gegebenen melodischen Contours wird dagegen eine weit weniger körperliche sein; sie wird sich mehr in unserer Stimmung, als im Pulse unserer Adern, oder der rhythmischen Erschütterung unserer Nerven und Glieder spiegeln; sie wird mehr seelisch als sinnlich, mehr ideal, als real wirken.

Die qualitative Seite der Harmonie offenbart sich in der Natur des Klanges derjenigen besonderen Jnstrumente oder

Stimmen, deren man sich bei dem Vortrage eines harmonischen Satzes bedient. Zwar wird auch schon eine isolirte Melodie — eine Tonfolge also, die noch nichts mit Harmonie zu thun hat — je nachdem sie von einem Horn, der Geige, oder der menschlichen Stimme vorgetragen wird, verschieden wirken. Ein rosafarbener Contour wirkt aber ebenfalls bereits anders auf unsern Gesichtssinn, wie ein grauer oder schwarzer; die brennend rothen, oder glänzend weissen Contoure, die, durch ein Feuerwerk, oder eine Illumination, auf den dunkeln Grund der Nacht hingezaubert werden, wirken anders, als ein mit Kohle auf eine helle Wand gezeichneter Umriss, oder Schattenriss, oder als die Umrisse der Figuren *etruskischer* Vasen u. s. w. Als Masse wirken solche farbigen Contoure erst dann, wenn entweder an die Stelle der einen Farbe mehrere Farben und deren Mischungen treten, welche letztere auch schon das Element der Schattirung, die den Dingen den Schein einer körperlichen Existenz leiht, voraussetzen, oder wenn sie, durch Erfüllung des Raumes in seinen drei Dimensionen, eine wirkliche Körperlichkeit gewinnen. Ebenso verhält es sich mit einzelnen Instrumenten, deren Klang erst durch die Verbindung und Vermischung mit Klängen von Instrumenten, sei es derselben, sei es einer verwandten, oder einer anders gearteten Gattung, das Gewicht eines Tongehaltes gewinnen, das sie dem Gehör als eine Tonmasse erscheinen lässt. Erst in der Verbindung von Instrumenten zu einem *Ensemble*, oder zu einer *Harmonie*, kann daher in Wahrheit von der qualitativen Wirkung einer Tonmasse die Rede sein und durch ein solches Ensemble kann auch erst wiederum ein Tonsatz und seine Gliederung in jener über das Typische hinausgehenden Weise verinnerlicht und individualisirt werden, welche Umriss und Gliederung stets erst in Folge ihrer Verwirklichung durch die Masse gewahren liessen.

Es leuchtet ein, dass eine Accordenfolge, von schmetternden Blech-Instrumenten vorgetragen, eine durchaus andere Wirkung auf das Gehör üben wird, als wenn dieselbe Accordenfolge durch die weicheren Klänge eines Chores menschlicher Stimmen, oder eines Streichquartetts verkörpert wird. Wie aber die Masse, je nach der eigenthümlichen Natur eines Stoffes, aus dem sie besteht, die Individualität sowohl, wie die Gliederung eines Gegenstandes noch bedeutend erhöht und modificirt, so wird dies auch durch die Natur- und Klangfarbe dieser oder jener Gattung anders gearteter Instrumental-Gruppen geschehen. Gleicht ein von einem *Militärmusikchor* vorgetragener harmonischer Satz einem Gebilde aus Erz, oder einem andern glänzenden Metall, so wird ein, von Männern und Frauen *a capella* vorgetragener *Chorsatz* uns gleichsam die feinere Nüancirung, die scheinbare Durchsichtigkeit und das reichere Spiel von Schatten und Licht eines Marmorgebildes gewahren lassen; während

ein vollständiges Orchester alle Farben und Stoffe der Welt zu vereinigen scheinen wird.

Der Einfluss der Klangfarben auf den individuelleren Ausdruck eines mehrstimmigen Tonsatzes ist ausserordentlich. Er entspricht der Verstärkung des Ausdruckes der Gliederung eines Gegenstandes durch die Natur des Stoffes, aus welchem eine Masse besteht. Wir machten dort die Erfahrung, wie sehr besonders Schatten und Licht dadurch in ihrer Wirkung bedingt werden.

Nehmen wir an, dass die tiefen Tonlagen in der Musik dem Beschatteten, Dunkeln — die hohen dagegen dem Hellen, Lichten entsprechen, ferner, dass *Moll*-Tonarten jenem Beschatteten das Trübe, Dämmrige, *Dur*-Tonarten dagegen jenem Hellen das Bestimmte, Deutliche hinzufügen, und umgekehrt, dass endlich auch Tonstärke und Tonschwäche eine musikalische Phrase entweder noch mehr verinnerlichen, oder noch stärker hervortreten lassen, so werden alle diese Wirkungen unendlich durch die besondere Gattung oder Gruppe von Instrumenten, sowie durch die Vermischung der Klangfarben verschiedener Instrumentalgruppen erhöht, verringert, oder in anderer Weise bedingt und modificirt werden. Ein hochgelegener Tonsatz wird, nur von Trompeten und im *Forte* vorgetragen, vierfach leuchten, wenn nicht gar blenden, oder zu grell werden; ein in der Tiefe und im *Piano* sich bewegender Satz wird, von Bassclarinetten, Basshörnern, Celli's, Bratschen und Contrabässen ausgeführt, doppelt in Nacht getaucht erscheinen. Wie sehr überhaupt eine tiefe Tonlage dem Dunkeln, eine hohe Tonlage dem Hellen entspricht, glauben wir auch noch auf andere Weise darthun zu können. Es ist ein Gesetz des musikalischen Wohlklanges, die Stimmen einer Harmonie in der Tiefe weiter aus einander zu legen, als in der Höhe. Die Forderung, die das Gehör hier macht, entspricht vollkommen der Erfahrung, die unser Auge, dem Hellen und Dunkeln gegenüber, erprobt. Einander zu nahestehende Gegenstände werden, wenn wir sie im Halbdunkel oder in der Dämmerung erblicken, in eine Masse zusammenzufliessen scheinen, die das Einzelne nicht mehr als ein Besonderes unterscheiden lässt. In heller Beleuchtung dagegen werden auch die kleinsten und am dichtesten zusammenstehenden Gegenstände sich noch von einander abheben.

Die Klangfarben sind überhaupt, wie die Farben in der Malerei, nur als eine Vermannigfaltigung, oder Vereinfachung, Steigerung oder Milderung, Verinnerlichung oder Veräusserlichung, oder als irgend eine andere Metamorphose von Schatten und Licht, welche letztere in der Musik, wie wir sehen, als Tiefe und Höhe, Stärke und Schwäche, weiche und harte Harmonie erscheinen, anzusehen. Sind doch Schatten und Helle ebenso, wie die Farben selber, Geburten des Lichtes. Und wie die Physik ein Licht kennt,

das die verschiedensten, nebeneinander gehaltenen Farben aufhebt, indem es dieselben ohne Ausnahme als eine charakterlose Kreidezeichnung erscheinen lässt, so vermag das Licht umgekehrt auch das nur Trübe und Helle, je nach der Natur des Stoffes, auf den es fällt, aus seinem monotonen Gegensatze bis zur glänzendsten Farbenpracht zu steigern. Das Licht selber liefert uns hierzu die Beweise. Sehen wir Gegenstände in der Dämmerung, so werden die Farben derselben noch von dem Schatten verschlungen sein; wir werden nur ganz im Allgemeinen dunklere und hellere Parthieen gewahr werden. Erst mit dem stärker werdenden Lichte werden sich auch die Farben entwickeln. Genau so macht ein Tonsatz, auf dem monotonen und farblosen Klaviere vorgetragen, nur die Schattirung eines sinfonischen Satzes kenntlich. Erst wenn wir denselben vom Orchester hören, wird die Sonne darüber aufgegangen zu sein scheinen und denselben in tausend Farben spielen lassen. Die Aehnlichkeit der Klangfarben und der Farben der Malerei ist sogar noch weiter zu verfolgen.

Wie der Maler die schönsten Wirkungen des Colorits der allmähligen Abtönung desselben verdankt und wie diese Abtönung nur mittelst der Mischungen von Farben möglich ist, so bilden in der Musik die *Klangfarben-Mischungen* die eigentliche Kunst des Instrumentirens, und der geniale Meister zeigt sich, wie in der Malerei, gerade in den neuen Combinationen, die ihm auf diesem Felde gelingen. —

Gehen wir nun zur Poesie über. Wenn irgendwo, so zeigt sich die Poesie in Bezug auf die drei elementaren Grundbedingungen aller Kunst als das ächte Schwesterkind der Musik. Wir werden bei ihr ebenso sehr von der *Melodie* wie vom Contour, ebenso sehr von ihrer *Rhythmik,* wie von ihrer Gliederung und mehr noch von dem, was zusammenstimmt, was sich reimt, was daher eine *Harmonie* bildet, als von ihrem Umfange zu reden haben.

Wir erkennen die Melodie oder den Contour in der Poesie in ihrer Versweise. Wir sehen hierbei ganz davon ab, dass das alte deutsche Wort „Weise" schon in den Zeiten der Minnesänger gleichbedeutend mit Melodie war; sondern wollen uns nur an die Sache selber halten. Um aber hierbei nicht missverstanden zu werden, haben wir uns deutlicher zu fassen.

In der Poesie bezeichnet man meist mit dem Worte *Metrum* eine Reihe von Dingen, die wir erst wieder trennen müssen. Man versteht darunter sowohl die poetische Rhythmik überhaupt, wie das Maass des einzelnen Versfusses. Daher einerseits das Maass einer ganzen Zeile, also eines Verses, andrerseits aber auch das Versmaass überhaupt, ohne seine Gliederung nach so und so vielen Füssen, oder durch den in diesen Füssen möglichen Wechsel, der uns z. B. an die Stelle zweier Kürzen eine Länge u. s. w. setzen

lässt. Ein *Hexameter*, ein fünffüssiger *Jambus*, u. s. w. stellt z. B. die Verszeile oder den Vers dar. Das blos auf den einzelnen Versfuss sich beziehende Maass dagegen, z. B. ein *Trochäus*, ein *Daktylus*, ein *Anapäst*, ein *Spondeus* u. s. w., bezieht sich noch nicht auf eine bestimmte Versweise, sondern nur auf die verschiedenen Maassarten selbst, ganz abgesehen von ihrer weiteren Gliederung. Im Metrum, in dieser seiner letztgeschilderten engeren Bedeutung, haben wir daher nur *Tact* und *Tactart* der Poesie zu erkennen. Der Tact in seiner allgemeinsten Bedeutung gleicht eben nur dem blossen Versfusse, der die Sprache ebenso sehr nach gleich weiten Zeitabständen eintheilt, wie der Tact in der Tonkunst ein Musikstück. Die Tactart dagegen bezieht sich auf die Gliederung dieser Zeitabstände, daher darauf, ob wir dieselben in eine Länge und zwei Kürzen, in eine Länge und eine Kürze, oder umgekehrt in eine Kürze und eine Länge, u. s. w. eintheilen; sie kann somit dem $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^6/_8$-Tact u. s. w. in der Musik entsprechen. Das Metrum in seiner weiteren Bedeutung dagegen gleicht der *Melodie* in der Poesie; jedoch wohlgemerkt, nur in seiner Ausdehnung auf eine *Verszeile.* Denn wir müssen hier gleich bemerken, dass die Bezeichnung „Metrum" auch der *Strophe* gegenüber angewandt wird; während wir dieselbe ausdrücklich nur auf die einzelne Verszeile bezogen haben wollen, welche letztere in derselben Weise der Strophe gegenüber *Tonart*, *Rhythmus* und Stimmung feststellt, in welcher die Melodie *Tonart*, *Rhythmik* und Stimmung für ihre harmonische Unterlage bestimmt. Indem wir aber der Verszeile auch eine bestimmte Tonart zuerkennen, zeigt es sich bereits, dass die Melodie in der Poesie nicht blos rhythmischer Natur ist. Charakteristisch in dieser Beziehung ist es, dass die Minnesänger und Troubadours von dem bestimmten *Tone* reden, in welchem dieses oder jenes ihrer Lieder gedichtet sei. Wenn nun auch zugegeben werden muss, dass der Ton in der mittelhochdeutschen Dichtung ein besonderes Metrum bezeichnet, sich daher wiederum auf Rhythmik bezieht, so fangen wir doch bereits zu ahnen an, dass die poetische Rhythmik eben noch etwas mehr sei, als nur Rhythmik. Wenn sie auch nicht mit Tönen zu thun hat, so sind doch die Sprache und ihre Laute ihr Material, und sollte dieses Material, was doch in jeder anderen Kunst für die Bildung des Contours so wesentlich ist, (wir verweisen nur auf die Musik,) für die Poesie ohne alle Bedeutung sein? — Gewiss nicht! Doch haben wir abermals daran zu erinnern, dass die Poesie dies Material im Leben, als den gewöhnlichsten Bedürfnissen dienend, bereits vorfindet und sich nicht, wie die Musik, dasselbe erst zu ihren Zwecken zu bilden hat. Wir sind so sehr gewöhnt, die Sprache täglich zu hören und der Nothdurft des Lebens dienen zu sehen, dass sie dann erst unsere künstlerische Aufmerksamkeit erregt,

dann erst schön, erhebend, oder reizend auf uns zu wirken anfängt, wenn entweder ihr Tonfall ein rhythmischer wird, oder wenn sie sich, gehoben durch das Feuer eines Redners, durch die Wahrheitsliebe eines Denkers, oder die dichterische Darstellung in dem modern epischen Gewande des Romans, auf einem Gipfel zeigt, wo sie auch in prosaischer Form ergreifend zu wirken vermag. In solchen Fällen dient aber eben auch die Prosa der *Sprache* nicht mehr der Prosa des *Lebens;* sie erhält dann jenen Fluss, der nicht nur überzeugt und mit sich fortreisst, oder die Dinge zur reinsten Anschauung bringt, sondern der auch jenen Schwung erzeugt, der wiederum an das *Pathetische* und durch dieses an einen rhythmischen Tonfall der Worte anstreift. Freilich bleibt in beiden Fällen immer noch ein weiter Abstand zwischen dem musikalischen Tone, der sich als das entwickeltste Glied in der Kette der verschiedenen Modificationen des Schalles darstellt, und den Lauten, aus denen die Sprache sich bildet, übrig. Aber auch abgesehen hiervon wirken die Laute und ihre Verbindungen nicht, wie die Töne und Tonfolgen, nur durch sich selbst, sondern es wirkt, indem wir sie vernehmen, zugleich der *Begriff* mit auf uns, den sie aussprechen, oder dem sie dienen. Die Wirkungen der Laute kommen daher bei der Bildung der sprachlichen Melodie nur in secundärer Weise mit zur Geltung. Demungeachtet ist sie nicht zu ignoriren oder ganz zu übersehen. Gerade wiederum in der Prosa gelangt die Verbindung der Laute, in Beziehung auf ihre Klangschönheit, mit zu ihrer vornehmsten Wirkung. Wir begegnen, in der Prosa, der sprachlichen Melodie in jener, aller Gliederung und Rhythmik entkleideten Form, die wir, auch an Gegenständen oder in der Musik, als die primitivste kennen lernten, und können daher deutlich wahrnehmen, dass die nicht rhythmisirte Melodie in der Musik annähernd dasselbe ist, wie die Sprache ohne rhythmische Gliederung. Die Prosa giebt eben auch nur den Contour einer Begriffs- und Wortverbindung in seiner allgemeinsten Form, wie man recht gewahr werden kann, wenn man z. B. Goethe's prosaische Bearbeitung seiner *Iphigenie auf Tauris* mit seiner poetischen Behandlung desselben Stückes vergleicht. In der ersten ist der Ausdruck, trotz aller Schönheit, ein weit allgemeinerer und gleichgültigerer, als in der letzteren; in dieser dagegen ist er weit individueller und ausgewählter. Wie sehr die Verbindung der Laute die Prosa der Sprache melodischer oder unmelodischer erscheinen zu lassen vermag, werden wir schon, wenn wir ganz im Allgemeinen bleiben, gewahr. Die italienische Sprache ist unendlich melodischer, als die englische oder französische: ein *felicissima notte* klingt melodischer wie *good night;* ein *questa bella ragazza* besser wie *quelle belle fille.*

Aber eine volltönende, vocalreiche und sangbare Lautenverbindung stellt sich, auch noch in dem Gebiet der rhythmisch ge-

gliederten Sprache, also der Poesie, als ein in bedeutsamer Weise melodisch wirkendes Element dar. Die Strophe:

> »Füllest wieder Busch und Thal,
> Still mit Nebelglanz,
> Lösest endlich auch einmal
> Meine Seele ganz.«

klingt so weich und melodisch, dass eine geistvolle Italienerin, die nicht deutsch hatte lernen wollen, weil man ihr diese Sprache als rauh und hässlich geschildert hatte, ausrief, als man ihr diese Zeilen recitirte: „Das klingt ja schöner, wie italienisch!"

Ebenso kann die Verbindung der Laute zu einer verstärkten Charakteristik der sprachlichen Melodie beitragen. In den Worten:

> »Wozu das lange Plaudern und Zaudern?
> Meine Pferde schaudern.«

liegt die ganze teuflische Natur des Mephisto auch sprachlich ausgedrückt. Die vielfache Anwendung des Buchstaben *R* in diesen Zeilen und die damit verbundene Schärfe des Ausdrucks klingt, wie das heisere Hohngelächter der Hölle, in die Scene zwischen Gretchen und Faust hinein.

Demungeachtet haben wir es, wie schon gesagt, mit der eigentlichen poetischen Melodie, oder dem poetischen Contour erst in dem rhythmisch gegliederten *Verse* zu thun. Wir verstanden oben darunter die einzelne Zeile. Dieselbe reicht bei einer in sich so abgeschlossenen und verständlichen rhythmischen Gliederung, wie sie sich dem Gehör im Hexameter oder dem fünffüssigen Jambus wahrnehmbar macht, vollkommen hin, um uns den Umriss der durch sie gegebenen poetischen Form deutlich zu machen; um uns namentlich erkennen zu lassen, dass wir es nicht mehr mit der Prosa, sondern bereits mit der Poesie zu thun haben. Anders verhält es sich mit unseren kürzeren oder spärlicher und weniger plastisch gegliederten modernen Versweisen. Hier reicht oft die einzelne Verszeile noch nicht hin, um uns die poetische Melodie von der Prosa unterscheiden zu lassen. Aber auch hier wird höchstens noch die zweite Zeile nöthig sein, um es unzweifelhaft zu machen, dass wir es mit einem rhytmisch gegliederten Umriss der Sprache, d. h. mit der Melodie der Poesie zu thun haben. Recitiren wir:

> »Der Mond ist aufgegangen«

so könnte dies ebenso gut im prosaischen Gespräche gesagt sein. Setzen wir aber die zweite Zeile hinzu und lautet nun das Ganze:

> »Der Mond ist aufgegangen
> Und überstrahlt die Well'n,«

so steht das in diesen beiden Versen gegebene Bild als ein deutlich erkennbarer poetischer Umriss vor uns. Eine über jede Prosa

hinausgehende rhythmische Gliederung berührt unser Ohr, die Sprache wird zur Melodie, kurz, es wird uns nun zur Gewissheit, dass wir es mit den ersten Anfängen oder dem Keime zu einem Gedichte, nicht mehr mit der Alltagssprache, zu thun haben.

Das Element der Gliederung ist in der Poesie, gerade wie in der Musik, bereits in der Melodie, oder im Verse mit enthalten. Der Vers enthält sowohl den Versfuss, wie im Metrum die verschiedenen Möglichkeiten der Eintheilung eines solchen. Die Zeitdauer gehört zwar ebenfalls, wie in der Musik so auch in der Poesie, noch in das Gebiet ihrer Gliederung. Mit Ausnahme jedoch des verschiedenen Sylbenwerthes und, wie wir gleich sehen werden, ihrer Beziehung auf die Strophe, kommt die Zeitdauer erst der Formenlehre beider Künste gegenüber in Betracht. Die Ausdehnung der Gesänge eines epischen Gedichtes ist z. B. eine grössere, wie die der Strophen eines Liedes in gewöhnlichem Sinne; das Epos, auch als Ganzes, von grösserem zeitlichen Umfange, wie die Idylle.

Was wir bei Gegenständen als ihre Masse, in der Musik als das Miteinander ihrer Töne, oder als ihre Harmonie bezeichneten, finden wir in der Poesie in der Strophe. Wie sich uns die entwickelte Harmonie, d. h. die polyphonisch gegliederte, als die Verbindung verschiedener Melodien oder Stimmen darstellte, so zeigt sich die Strophe als eine Verbindung verschiedener Verse oder Verszeilen zu einem grösseren Ganzen. Indem der Vers aber in engste Beziehung zu einem solchen grösseren Ganzen gesetzt wird, und dennoch — wie der Contour eins ist mit der Form — auf dieses grössere Ganze durch die in ihm entwickelte Versart bestimmend und maassgebend einwirkt, erhält er gleichsam einen Körper oder einen Hintergrund, steigert er sich gewissermaassen, aus der von ihm gegebenen Andeutung einer Stimmung und einer *Weise*, bis zu deren Ausführung und Abrundung, oder bis zu der Erfüllung des von ihm gegebenen Umrisses mit einem demselben entsprechenden Gehalt. Wir bemerkten schon Eingangs des Nachweises der drei elementaren Grundbedingungen in den Künsten, dass wir der Musik, Poesie und Malerei gegenüber besser von ihrem Umfang und ihrer Verinnerlichung, als von ihrer Masse reden würden. Hierfür liefert uns in der Poesie die Strophe einen Beweis. Die Musik, obgleich auch eine in der Zeit sich ausdehnende Kunst, kannte doch noch ein Miteinander, wie es sich in dem gleichzeitigen Ertönen der verschiedenen Stimmen ihrer Harmonie darstellte. Die Poesie kennt dagegen nur ein Nacheinander, denn selbst der Chor der griechischen Tragödie, oder die Recitationen der katholischen Gemeinde sind nichts weiter als eine grossartig verstärkte Melodie, wie diese die Musik ebenfalls im *Unisono* eines Chors oder Orchesters kennt.

Die Strophe besitzt daher von den Eigenthümlichkeiten der

Masse nur diejenigen, dass sie, wie diese dem Contour gegenüber, so ihrerseits dem Verse gegenüber, sowohl einen grösseren Umfang, wie die Fähigkeit der Verinnerlichung der Gliederung der, durch die erste Verszeile gegebenen Versweise oder Versart besitzt. Denn wenn auch das im ersten Verse einer Strophe anklingende Metrum nicht so dominirend auf die folgenden Verszeilen wirkt, dass diese dieselbe Zahl der Füsse, dasselbe Versmaass gewahren lassen müssten, so dürfen sich diese folgenden Verse in beiderlei Beziehung doch nicht so weit von der im ersten Verse gegebenen Grundmelodie entfernen, dass sie überhaupt keine rhythmische oder melodische Beziehung zu demselben mehr gewahren liessen, oder sich gar damit in Widerspruch setzten. Die alkäische Strophe sowohl, wie die sapphische gehören zu den am entwickeltsten Strophen des classischen Alterthums, und wie bestimmend und maassgebend wirkt in ihnen nicht demungeachtet die erste Verszeile auf die folgenden ein. Die Gliederung des ersten Verses wird in beiden Fällen, wie die Gliederung des Contours in der Masse, eine völligere, reichere, sich wiederholende und doch zugleich wiederum mannigfaltigere; und wie uns die Masse befähigte, den Umriss und seine Gliederung unter verschiedenen Gesichtspunkten aufzunehmen und zu verstehen, so gewinnen wir in der Poesie durch die Strophe, gegenüber der dem Umriss entsprechenden ersten Verszeile derselben, verschiedene, die Melodie ihres Tonfalls und deren Verständniss verstärkende Auffassungsmomente durch das Gehör. Es wiederholt sich also in dieser Beziehung für die Poesie, was wir schon in der Musik gefunden. Auch die vermehrte Concentration der Glieder und Theile eines Umrisses sowohl auf einander, wie auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt hat die Strophe (die, mit Hinweis auf das in ihr gegebene bindende Moment, im Deutschen bezeichnend das *Gesetz* genannt wird,) mit der Masse gemein. Die Strophe stellt ein in sich fest abgeschlossenes rhythmisches Ganze dar, das sich, sowohl seiner Form, wie seinem Inhalte nach, auf einen in ihm selber liegenden Mittelpunkt bezieht.

Die Beziehungen der Zeilen der Strophe auf den, die Versweise bestimmenden ersten Vers können natürlich mannigfaltiger Natur sein. Doch lassen sich darunter zwei Hauptgattungen unterscheiden. In der einen derselben beziehen sich die folgenden Zeilen nur auf das Metrum der ersten Zeile; in der andern verbindet sich mit dieser metrischen Beziehung noch die des Gleichklangs oder Reims.

Die letztere Art ist recht eigentlich dazu angethan, uns abermals zu vergewissern, dass die Strophe für die Poesie dasselbe sei und bedeute, was die Harmonie für die Musik ist. Im Reime kommt das Material der Poesie, die Sprache, und zwar von ihrer tönenden Seite, als eine Verbindung von Lauten nämlich, zu ihrer hervorragendsten Geltung. Die Poesie kennt zwar, wie wir sehen, nicht

das Miteinander der Stimmen der Musik, worauf dort alle Harmonie ruht. Soweit sie sich aber einem solchen Zusammenklang überhaupt zu nähern vermag, thut sie es im Reime. Heisst es doch selbst im Volksmunde, wenn ausgedrückt werden soll, dass etwas nicht zusammenstimme: es reime sich nicht. Der Reim drückt also den Gleichklang aus, bezeichnet das, was eben zusammenstimmt, gleicht daher dem consonirenden Accorde in der musikalischen Harmonie. Die Poesie kehrt somit, weit mehr noch als in der nur metrischen, in der gereimten Strophe ihre rein musikalische Seite hervor.

Wenn nun auch die Strophe vorzugsweise die Masse bedeutet, indem sie dieselbe in jener ihrer wesentlichsten Eigenschaft darstellt, die Contoure auf das mannigfaltigste zu verinnerlichen, zu schattiren und zu beleuchten und dadurch auch Innen-Contoure stärker hervortreten zu lassen oder zu verkörpern, so kann doch auch der Vers an und für sich, also ohne den Hintergrund der Strophe, zur Masse werden. So z. B. der Hexameter oder Jambus, wenn sich an die erste Verszeile die ihr gleichende zweite, an diese die dritte und in solcher Weise immer wieder die folgende anschliesst. Der epische und der jambische Vers werden in dieser ihrer Wiederholung aber nur die Masse in ihrer oberflächlichsten Bedeutung repräsentiren; nämlich von der Seite ihres Umfanges und ihres Gewichtes. Als das diese Masse beherrschende und dieselbe eben darum so schlicht und einfach gliedernde Element wird sich auch dann noch die Melodie (nämlich die Melodie des, denselben Rhythmus oder dasselbe Metrum unaufhörlich wiederholenden betreffenden Verses) darstellen. Die Strophe dagegen legt das Hauptgewicht in die Masse selber, indem sie nämlich — wie in der Tonkunst die entwickelte Harmonie, die Melodie — so ihrerseits die Versmelodie weiterbildet, variirt und sich, in einem derselben entsprechenden Sinne, in allen ihren Theilen gliedert.

Gehen wir nunmehr zur Architektur über. Um hier die drei elementaren Grundbedingungen aller Kunst in deutlicher Weise kenntlich zu machen, haben wir uns daran zu erinnern, welche weitgehende und eingreifende Bedeutung das Zeichnen für den Architekten hat. Soweit die Architektur und Malerei im Uebrigen von einander verschieden sind, so haben sie doch das miteinander gemein, dass der Maler und der Architekt ihr Werk mit dem Bleistift oder der Reissfeder in der Hand beginnen müssen. Wie viele *Baupläne*, *Aufrisse*, *Grundrisse*, *Durchschnitte*, Ansichten der verschiedenen Façaden, oder Theile, sowie des Innern eines Bauwerkes müssen entworfen sein, ehe an den wirklichen Bau desselben gedacht werden kann. Wie daher für den Maler der Umriss die erste allgemeine Idee seines Werkes, oder von Theilen desselben, giebt, so sind auch beim Architekten jene verschiedenen Risse, trotz der

mathematischen Genauigkeit, mit der sie ausgeführt werden müssen, im Verhältniss zu ihrer Verwirklichung in Stein, nur Skizzen und Umrisse. Schon dass sich die Sprache in beiden Künsten übereinstimmend desselben Ausdrucks bedient, (denn der *Umriss* in der Malerei und der *Grundriss* oder *Aufriss* in der Architektur knüpfen an denselben Begriff an,) ist in dieser Beziehung charakteristisch. Da wir aber unter einem Contour weniger einen Umriss eines ganzen Werkes, als den Umriss überhaupt, in seiner allgemeinsten und elementaren Bedeutung, verstanden wissen wollen, so muss sich ein Contour auch in der Architektur ebenso wohl auf ein Ganzes, als auf dessen Theile beziehen können. Hier begegnen wir nun in dem, was der Architekt unter einem architektonischen Motiv versteht, dem Contour gerade in jener von uns bisher vermissten Beziehung auf einzelne Theile oder architektonische Glieder eines Gebäudes.

Wir machen darauf aufmerksam, wie wunderbar es zusammenstimmt, dass sowohl in der Musik, wie in der Architektur, nicht nur von Motiven, sondern auch von deren „Durchführung“ die Rede ist, und dass mit diesen Ausdrücken in beiden Künsten etwas dem musikalischen Thema und der thematischen Entwickelung Verwandtes bezeichnet wird. Es würde hieraus schon klar werden, dass das architektonische Motiv den Umriss oder die Melodie in der Architektur bedeutet. Noch deutlicher wird dies aber aus dem, durch das architektonische Motiv auf den Beschauer ausgeübten Eindruck, oder aus der Stimmung, in welche ihn dasselbe versetzt. Dieser Eindruck und diese Stimmung gleichen ganz den Wirkungen, die der Hörer durch den besondern melodischen Umriss dieses oder jenes musikalischen Motivs empfängt. Eine mit dem Bleistift flüchtig hingezeichnete Säule z. B. ruft durch ihren Contour einen wesentlich anderen Eindruck hervor, als der lineare Umriss eines Spitzbogens oder Rundbogens. Wir können sagen, jedes dieser baulichen Motive versinnbildliche eine andere Melodie; nur dass diese ihre Linie in der *Zeit*, jene dagegen ihre Linien im *Raume* beschreiben. Die Aehnlichkeit setzt sich sogar bis in die verschiedenen Directionen dieser Linien, oder bis in die charakteristischen Unterschiede ihrer Bewegung fort. Die horizontale Linie wird dem ruhig aushaltenden Tone gleichen, daher auch dem Eindruck einer Melodie, die sich zwischen höchstens zwei oder drei Tönen bewegt, verwandt sein, wie wir dies an den musikalischen Recitationen in der katholischen Gemeinde gewahren, deren auf- und absteigende Bewegung so gut wie fast nicht bemerkbar ist, und die daher den Eindruck einer *in infinitum* horizontal fortlaufenden Linie machen. Ein sanftes *Auf-* und *Absteigen* einer Melodie dagegen, z. B. in diatonischer Tonfolge, d. h. also ohne Ueberspringung einer Tonstufe, wird ähnliche Eindrücke wie der Rundbogen, eine steil und

kühn aufschiessende und ebenso wieder herabsinkende, melodische Tonfolge endlich, z. B., in sich über einander gipfelnden Intervallen-Sprüngen, ähnliche Eindrücke wie der Spitzbogen hervorrufen, nur dass dieselben auf unser Gemüth, oder unsere Phantasie in der Architektur durch das Gesicht, in der Musik durch das Gehör erfolgen.

Um uns aber vollends davon zu überzeugen, dass wir in dem architektonischen Motiv das Element des Contours, oder der *Melodie* in der Baukunst vor uns haben, zeigt sich's, dass wir auch beim architektonischen Motiv einen Innen- und Aussen-Contour unterscheiden können.

Zur Säule genügen z. B. Schaft und Capitäl, um mir das Bild ihrer Grundform zu geben. Ich könnte sie in dieser ihrer einfachsten Gestalt auf das Papier werfen, ohne dass mir etwas an dem, was zu der Idee, oder dem Begriffe dieses tragenden Gliedes gehört, fehlen würde. Dagegen wird mir andererseits eine in dieser Weise dargestellte Säule nicht mehr, als nur den allgemeinsten Typus eines solchen tragenden Gliedes veranschaulichen. Erst wenn ich durch eine ornamentale oder durch eine besondere formale Gliederung ihres Capitäls und Schaftes und durch die Hinzufügung eines Sockels kenntlich mache, ob diese Säule eine *jonische*, *dorische*, *attische* oder *corinthische* sein soll, erhält jener ursprüngliche Säulen-Contour eine rhythmische Bewegung und fängt an, sich zu individualisiren; d. h. ihr früher so gut wie noch nicht gegliederter Aussen-Contour hat durch die hinzugefügten oder ausgeführteren Innen-Contoure Charakter bekommen. Und zwar nicht nur in Bezug auf eine erhöhte rhythmische Bewegung. Gleicht sie doch nun erst einer Melodie, die aus einer bestimmten sich deutlich kenntlich machenden Tonart geht, während sie früher nur einer aufwärts strebenden Melodie, die ebensogut in der einen, wie in der anderen Tonart hätte stehen können, glich. Ebenso verhält es sich mit den Grundlinien des Spitzbogens und Rundbogens. Zeichne ich beide nur in ihren Umrissen hin, so erhalte ich nur die allgemeinste Idee von ihnen. Ihre Rhythmik zeigt sich nur in den ersten Andeutungen, nämlich, gerade wie bei der unrhythmisirten Melodie, nur in der veränderten Direction oder in der veränderten Bewegung ihrer Linie. Ein solcher Spitz- oder Rundbogen ist vieldeutig, er könnte ebensowohl den Umriss eines Fensters, wie einer Wölbung, einer Nische, wie eines Portals vorstellen und ist darum eben noch nichts. Erst wenn ich ihn durch Innen-Contoure gliedere, zeigt er mir seine Bedeutung und erhält Physiognomie. Fülle ich ihn mit *Stab-* und *Maasswerk*, so verwandelt er sich in ein Fenster, gliedere ich ihn durch nach Innen sich verengende *Gurt-Bögen*, so macht er sich als Portal kenntlich, u. s. w.

Man ersieht hieraus, dass auch in der Architektur, gerade so

wie in der Musik und Poesie, der Contour bereits die Hauptelemente aller Gliederung in sich trägt. Zeigt sich uns dieselbe in der Musik als Tact und Tactart, in der Poesie als Versfuss und Versmaass, so erkennen wir eine solche in der Architektur in der besonders durch die Innen-Contoure gegebenen Eintheilung eines Baugliedes, in den durch eine derartige Eintheilung sich an diesem Baugliede darstellenden Verhältnissen, der an ihm wahrnehmbaren Abschnitte zu einander, sowie endlich in den auch auf dem Papiere schon deutlich werdenden gegenseitigen räumlichen Abständen seiner Theile.

Die weitere Entwickelung architektonischer Gliederung, z. B. deren Ausführung nach den im Bauplan für sie in Aussicht genommenen Grössenverhältnissen und Maassen, die Bedeutung des Zurück- und Hervortretenden, des sich Vertiefenden, oder des Ausladenden und sich Wölbenden für dieselbe, fällt mit der Verwirklichung eines Gebäudes durch seine Masse zusammen. Die Masse aber bedeutet für die Architektur dasselbe, was die Harmonie für die Musik bedeutet.

Wir sahen bei der Unterscheidung von Contour, Gliederung und Masse an einem körperliche Existenz besitzenden Gegenstande, dass die Masse demselben erst Verinnerlichung seiner Gliederung, individuellen Ausdruck, Schatten und Licht, gesteigerte Concentration, durch Beziehung seiner Theile auf einander, wie auf denselben Mittelpunkt, u. s. w. verleiht. Wir sahen ferner, dass sie diese Bedeutung sowohl in Folge ihrer raumerfüllenden Eigenschaft, wie vermöge der besonderen Natur des Materials, aus dem sie besteht, gewinnt. Dieselbe entscheidende Bedeutung besitzt die Masse in der Architektur. Erst die in Marmor oder Stein ausgeführte Säule zeigt Schatten, Farbe und die besonderen Eigenschaften des Materials, aus dem sie besteht. Liess z. B. die Zeichnung einer Säule die Cannelirungen nur als Linien gewahren, so zeigt der Körper der Säule dieselben als Vertiefungen, erschienen die Ornamente des Capitäls in der Zeichnung als Arabesken, so lösen sie sich an dem steinernen Capitäle vom Kerne der Säule in der Weise eines Hautreliefs ab. Man könnte zwar sagen, dass einer solchen Gliederung einer Säule auch durch Schattirung der Schein der Körperlichkeit zu geben sei. Dazu liegt aber für den Architekten, eben weil er kein Maler ist, der es nur mit dem Schein der Dinge zu thun hat, keinerlei Veranlassung vor. Wenn der Maler behufs Ausführung seiner Skizzen zur Schattirung und zum Colorit, oder zum Carton und von diesem zum Bilde übergeht, so schreitet der Architekt sogleich zur Ausführung seiner Pläne und Risse durch die Masse. Eine in Stein ausgeführte Säule kann aber nicht mehr für sich allein bestehen, ist für sich allein nicht denkbar. Sie muss, wenn ihre Ausführung nicht sinnlos sein soll, Theil eines grösseren Ganzen werden, in eine bestimmte Beziehung zu einem Ganzen tre-

ten, daher nunmehr in Wirklichkeit ein tragendes Glied werden. In dieser Gestalt setzt sie aber wiederum andere und ihr verwandte tragende Glieder voraus. Daher entscheidet es sich auch nun erst, ob diese Säule zu einem Tempel mit einfacher oder doppelter Säulenstellung gehört, ob sie den Colonnaden einer der Fronten, oder einer der Längenseiten, ob sie dem Innern: der *Cella*, oder der Aussenseite des Tempels angehört. Je nachdem also die Masse sie in eine andere Beziehung zu einem Ganzen setzt, wird sie selber eine andere, erhält sie eine andere Bedeutung, eine andere Stellung, eine individuellere Physiognomie u. s. w., gerade so, wie sich dieselbe Melodie, durch die Unterlage verschiedener Generalbässe, bald so, bald anders harmonisiren liess.

Ebenso verhält es sich mit andern architektonischen Motiven, z. B. dem des Spitzbogens. Erst wenn ein Portal, ein Fenster, eine Wölbung, die die Spitzbogenform tragen, wirkliche Glieder an einem Gebäude geworden sind, treten ihre Theile plastisch zurück und hervor und erzeugen dadurch Schatten- und Lichtwirkungen. Dann auch erst erweist es sich, ob sie nach den Gesetzen der Statik wirklich so existiren können, wie sie in der Zeichnung dastanden. Aber nicht das allein. Nun auch erst wird es deutlich, ob ein hingezeichnetes Spitzbogenfenster ein Portal-, Chor-, Thurm-, Seitenschiff- oder Mittelschiff-Fenster ist. Nun erst wird sich das, bisher nur in allgemeinen Umrissen in dieses Fenster hineingezeichnete Stab- und Maasswerk, durch die besonderen Modificationen, die auch der gothische Styl in jedem einzelnen seiner Bauwerke, oder nach den verschiedenen Perioden seiner Entwickelung erleidet, im Detail bestimmter und individueller gliedern, modificiren und mit dem architektonischen Ganzen, welchem es angehört, in einen stylistischen Einklang setzen. Auch ein solches Fenster wird daher nunmehr erst ein individualisirtes Glied am Baue. Die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Farbe und des Stoffes, des Materials endlich, in welchem ein solches Bauglied ausgeführt worden, steigern diese seine Individualität noch weiter. Besteht ein gothischer Pfeiler aus grauem *Trachyt*, so wird er einen andern Eindruck hervorrufen, als wenn er aus rothem *Sandstein* oder weissem *Marmor* besteht. Da aber bei der Verwirklichung eines architektonischen Gliedes durch die Masse das, was bisher nur als ein Gegliedertes erschienen, nunmehr selber zum Gliede wird, wie wir vorhin an der Säule sahen und wie dies ebensowohl von jedem andern architektonischen Motiv gilt, so zeigt uns das Element der Masse auch in der Architektur — und zwar hier in ganz besonders hervortretender Weise — die durch sie erst gegebene Möglichkeit, das Einzelne dem Ganzen näher zu verbinden, die Theile eines Ganzen sowohl unter sich, wie auf denselben Mittelpunkt in engere Beziehung zu setzen. Eine solche Uebereinstimmung der Glieder unter sich, wie ihre gemeinschaftliche Bezie-

hung auf dieselbe Basis, oder auf dasselbe Fundament, ist aber recht eigentlich das, was in der Kunst unter Harmonie zu verstehen ist. Auch die musikalische Harmonie ist nichts anderes als die Uebereinstimmung ihrer Glieder, hier Stimmen genannt, unter einander und als deren gemeinschaftliche Beziehung auf dieselbe Basis, hier Generalbass genannt. Es ist höchst bezeichnend, dass die älteren Meister der musikalischen Composition, dadurch dass sie den bezifferten Generalbass in die Orgelstimme verlegten und dieser den Namen „Fondamento“ gaben, jener Beziehung der musikalischen Harmonie zur architektonischen, wenn sicher auch ganz unbewusst, einen höchst bedeutungsvollen Ausdruck verliehen. Wenn sich daher die Risse eines Bauplanes, und durch sie die Umrisse der in ihnen dargestellten architektonischen Motive in Masse verwandeln, so erhalten erst die durch sie gegebenen architektonischen Melodien ihre Harmonie.

Betreffs des Nachweises der drei elementaren Grundbedingungen in der Malerei und Sculptur können wir uns kürzer fassen, da wir im Verlaufe vorliegenden Capitels unsere Beispiele schon mehrfach aus beiden Künsten entlehnten.

Den Contour finden wir in der Malerei im Umriss, und zwar den Aussen-Contour im Schattenriss, den Innen-Contour im Umriss, seinem gewöhnlichen Verstande nach genommen, d. h. mit Angabe jener, in der von dem Aussen-Contour umzogenen Fläche sichtbaren Linien.

Auch hier finden wir die Gliederung bereits durch die Contoure gegeben. Wir finden dieselbe in jenen, den Aussen-Contour eintheilenden und, bei Figuren z. B. im wörtlichen Verstande, gliedernden Innen-Contouren; andrerseits in den durch die Gliederung des dargestellten Objectes gegebenen Maassstäben seiner Eintheilung, z. B. nach Kopflängen, Füssen u. s. w.

Obgleich die Malerei zu den Künsten gehört, die sich im Raume ausdehnen, so fehlt ihr doch die Masse, weil sie nur zwei Dimensionen des Raumes: Höhe und Breite nämlich, nicht aber die Tiefe besitzt. Sie hat daher nur insofern mit Masse zu thun, als sie die Vorstellung derselben durch den täuschenden Schein der Kunst in uns hervorruft. Indem die Dinge in einer Zeichnung, durch Schattirung und Perspective, Rundung, Tiefe und Hintergrund erhalten, zeigen sie Körper, erscheinen sie raumerfüllend, bekommen sie daher, wenn auch nur scheinbar, Masse und Umfang.

In der Sculptur gewahren wir den Contour an jenen ihren ersten Entwürfen, die uns nur die allgemeinste Form der Dinge geben. Der Bildhauer kennt nicht, wie der Architekt und Maler, einen Uebergang von der Zeichnung, als dem Contour, zur Form, als der Masse, sondern er fängt gleich mit der Form an; er modellirt seine ersten Ideen gleich in Thon. Wer anders verfährt, z. B. dass er

von dem beabsichtigten Werke der Plastik, ohne dass dasselbe bereits sichtbar vor ihm stände, so und so viel Ansichten zeichnet, handelt — nach dem Urtheil der Meister der Plastik — dilettantisch, ist nicht eigentlich ein Bildhauer. Dennoch ist jene allgemeinste Form der Dinge von keiner grösseren Bedeutung für das Werk des Bildhauers, als die Zeichnung der Umrisse für das Werk des Malers, wir haben es beiderseits nur mit dem Contour zu thun.

Es scheint freilich eigenthümlich, dass plötzlich die Masse, mit der wir es auch bei jener allgemeinen Form der Dinge unzweifelhaft zu thun haben, für den Contour gelten soll. Aber ist denn die Masse, die wir im Modell des Bildhauers vor uns haben, bereits diejenige, in welcher er sein Kunstwerk ausführt und vollendet? Ist der Thon, dessen sich der Bildhauer bei der ersten Anlage seines Werkes bedient, nicht vielmehr ein gleichgültiger, werthloser Stoff, und vor allen Dingen eben nur dasjenige Material, in welchem er modellirt, nicht aber ausführt? Hierzu kommt noch, dass die Modelle häufig, besonders in ihrer ersten Gestalt, in viel geringeren Grössenverhältnissen gebildet sind, als das später nach ihnen ausgeführte eigentliche Kunstwerk. Es kommt ferner dazu, dass, so lange der Künstler seine ihm vorschwebenden Ideen überhaupt erst in Thon festhalten will, alle Linien des Contours seines Modelles sich gewissermaassen in dem Zustande eines beständigen Schwankens, Auf- und Abwogens, in dem Zustande einer beständigen Umbildung und Bewegung befinden. Wählt doch der Künstler, gerade aus diesem Grunde, einen so weichen, jedem Drucke der Hand nachgebenden Stoff, wie es der Thon ist, wenn er modellirt. Nichts widerspricht aber wohl dem Begriffe der Masse, die wir uns bei dem raumerfüllenden Kunstwerk als fest in sich abgeschlossen und deren Contoure wir daher als scharf begrenzte und ein- für allemal feststehende zu denken gewohnt sind, mehr, als jenes Schwanken und Auf- und Abwogen der Umriss-Linien.

Was uns jedoch erst die eigentliche Ueberzeugung giebt, dass wir in jenem ersten Thonmodell des Bildhauers nicht die Masse, sondern den Contour vor uns haben, ist der Mangel an individueller Physiognomie, der jenen ersten Versuchen des Plastikers ebenso sehr eigen ist, wie den ersten Skizzen oder Umrissen des Malers. Diese ersten Versuche besitzen noch keineswegs die von uns gerühmte Eigenthümlichkeit der Masse, den Contouren ein bestimmteres und ausdrucksvolleres Gepräge zu verleihen; da sie selber noch Contour sind. Die unter diesen Contouren ruhende Masse ist, in jenem ersten Stadium der Entwickelung des plastischen Bildwerkes, ein noch ganz unbelebter und gleichgültiger Stoff, der daher noch zu keiner künstlerischen Wirkung gelangen kann. Dies wird noch deutlicher, wenn wir uns daran erinnern, wie wenig das stumpfe Material des Thons Schatten- und Lichtwirkungen be-

günstigt. Die eigentliche Ursache aber, dass es hier noch zu keinem schärfern individuellen Ausdruck kommt, liegt darin, dass der Künstler hier — gerade wie in der Malerei beim Umrisse — nur erst den Gattungsbegriff oder die allgemeinste Idee des von ihm dargestellten Gegenstandes geben will. Es fehlt daher noch an jeder eigentlichen Durchbildung, feineren Nüancirnng und von der Oberfläche nach der Tiefe dringenden Verinnerlichung des Stoffes, dessen er sich bedient, so wie an einer engeren Verbindung und Beziehung seiner Theile auf denselben Mittelpunkt, welche die Masse, da, wo sie die Contoure wirklich weiter durchbildet und verinnerlicht, stets hervorzurufen pflegt.

Der ganze Unterschied den Umrissen der Malerei gegenüber ist der, dass dort der Contour eine Fläche umschreibt, hier dagegen einen Stoff begrenzt. Beiderseits geschieht dies in gleich allgemeiner Weise; wir erinnern nur an das früher von uns angeführte Beispiel der im Thon erst ganz im Allgemeinen die Gattung repräsentirenden Hand.

Auch in der Sculptur zeigt uns, wie in den übrigen Künsten, der Contour bereits die Hauptmomente der Gliederung, und zwar sowohl durch das Verhältniss der Theile zum Ganzen, wie durch die aus dem Gegenstande selbst entnommenen Maasse, da wir ja hier ebenso, wie in der Malerei, eine Gestalt nach Kopf- und Fusslängen u. s. w. messen.

Erst wenn der Bildhauer zur Ausführung, d. h. zur detaillirten Durchbildung der im ersten Modell skizzirten Anlage seines Werkes übergeht, beginnt die Masse, in der ihr so wesentlichen Eigenschaft, die Dinge zu verinnerlichen und dadurch einem Gegenstande individuelles Leben einzuhauchen, zu wirken. Alle Gliederung der Masse ist zugleich Verinnerlichung derselben; indem ich aber die Masse verinnerliche, verringere ich offenbar ihr Quantum. Es tritt also in der Sculptur der seltsame Fall ein, dass die Masse hier dann erst als das vermittelnde und harmonische Princip, dann erst als der seelische Hintergrund der in der ersten Anlage gegebenen Contoure zu wirken beginnt, wenn ich ihr quantitatives Gewicht vermindere. Während die übrigen Künste bei fortschreitender Durchbildung ihres Gegenstandes auch raum- und zeiterfüllend wachsen und fortschreiten, besteht die Fortbildung des Kunstwerks in der Sculptur in einem beständigen Vordringen von der Schale auf den Kern zu, d. h. in einer Verringerung des zu bearbeitenden Materials bezüglich seiner Raumerfüllung. Am deutlichsten sehen wir dies am Marmorblock selber, aus welchem den Künstler die Sprache, bezeichnend genug, sein Werk „heraushauen“ oder „herausmeisseln“ lässt, womit zugleich gesagt ist, wieviel vom Material, als überflüssiger Stoff, wegzuhauen und fortzumeisseln ist.

Jedenfalls geht aus diesem allen hervor, dass das plastische

Kunstwerk erst bei seiner Ausführung und Durchbildung die Masse zu beseelen beginnt. An die Stelle eines todten Massen-Umrisses tritt dann eine bewegte und gleichsam aus dem Innern her belebte Massen-Gliederung. Wir fühlen uns nunmehr von der *Epiderm* bis in das Innere des vor uns stehenden Werkes hinein; wir glauben Fleisch, Muskeln, Knochen und die Adern und Organe, die unter dieser Epiderm verborgen sind, bis in's Centrum des dargestellten Gegenstandes hinein, mit dem Blicke verfolgen und herausfühlen zu können.

Fassen wir nun noch einmal in Kürze das zusammen, was wir über die in den Künsten zu unterscheidenden drei elementaren Grundbedingungen gesagt haben, so können wir deren Wesen auch in folgender Weise bezeichnen.

Der Contour gleicht der einfachsten Art der Manifestation einer künstlerischen Idee im Raum oder in der Zeit. Dem entsprechen: die *Melodie*, die *Versweise*, das *architektonische Motiv*, der *Umriss* und die *plastische Form* in ihrer allgemeinsten Gestalt.

Die Masse dagegen gleicht einer umfassenden, reicheren, verinnerlichten und weit mannigfaltiger gestalteten, und dadurch den ersten Entwurf aus seiner typischen Allgemeinheit erlösenden und bis in das Charaktervolle und Individuelle hineinsteigernden Verkörperung der in den Contour nur gegebenen Skizze jener künstlerischen Idee. Dem entsprechen: die *Harmonie*, die *Strophe*, die architektonische Verwirklichung des Motivs, die *Schattirung*, sowie die Durchbildung und Ausführung der plastischen Form im Detail.

Die Gliederung endlich ist eine Eintheilung der, mittelst Contour und Masse, im Raum oder in der Zeit sich manifestirenden Ideen, sowohl nach den, durch das Kunstwerk selbst bereits gegebenen, wie nach willkürlich angenommenen, in ihren Zahlenverhältnissen jedoch abermals eine organische Anordnung ausdrückenden Maassen. Dem entsprechen: der *Tact*, das *Metrum*, die architektonischen Verhältnisse und die architektonische Gliederung, sowie in der Malerei und Sculptur die durch den Menschen und Theile seines Körpers gegebenen Maasse und Maassstäbe.

Wir haben uns, in dem bisher Gesagten, auf ein so spärlich betretenes Gebiet gewagt, dass wir, um nicht unvollständig zu erscheinen, noch Einiges hinzuzufügen verpflichtet sind. — Es ist zwar bei Erörterungen der Musik längst schon von melodischen „Contouren," „polyphoner Gliederung" und der Wirkung von „Tonmassen" gesprochen worden. — Gesprochen? — gewiss; d. h. man hat mehr als einmal solche der bildenden Kunst entlehnte Bezeichnungen, als Aperçus, oder *a priori* behauptete Axiome hingestellt. Wo man es aber unternommen hätte, Umriss, Gliederung und Masse, mit streng durchgeführtem Nachweis der ihnen wesentlichsten Qualitäten, als identisch in Poesie, Architektur, Sculptur,

Malerei und Musik darzustellen und somit als die elementaren Grundbedingungen der fünf Künste zu kennzeichnen; oder wo man hiermit den Beweis für eine nicht nur ideelle, sondern auch reale Einheit aller Kunst hätte antreten wollen, ist uns nicht erinnerlich. Eben darum aber erscheint es nothwendig, schon an dieser Stelle einen Schritt weiter zu gehen.

Wir wiederholen also nochmals, dass der Umriss in allen fünf Künsten mehr andeutend, oder den Charakter des dargestellten Gegenstandes, in seiner weitesten Allgemeinheit bezeichnend, wirke, während erst die Masse ihm entweder einen Hintergrund, oder einen Körper und hierdurch eine reale Existenz verleiht.

Um so mehr wird unsere Behauptung überraschen, dass in Architektur, Malerei und Musik, die wir (dies späterer Rechtfertigung vorbehaltend) kurz die *romantischen* Künste nennen wollen, die Masse demungeachtet eine vorwaltend ideale, und nur in Poesie und Plastik, die wir im Gegensatz zu jenen als *classische* Künste bezeichnen, eine vorwaltend reale Bedeutung besitzt. Ebenso sehr dürfte es befremden, dass der Umriss, in den romantischen Künsten, als deren vorwaltend realer und nur in den classischen Künsten, als deren vorwaltend idealer Ausdruck sich darstellt.

Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu lösen? Wie soll die Masse, die, wie wir wissen, den Dingen in allen Fällen erst Wirklichkeit verleiht, demungeachtet in der einen Kunstgruppe die ideale Bedeutung des Kunstwerkes noch erhöhen? Und wie soll umgekehrt der Umriss, der in allen Fällen nur den allgemeinen Typus eines Objectes wiedergiebt, demungeachtet in der anderen Kunstgruppe gerade die reale Seite des Kunstwerkes anschaulich machen? —

Die Beantwortung dieser Fragen ist, sobald die Lösung des vermeintlichen Räthsels erst einmal gefunden worden, einfacher, als es den Anschein hat. Doch müssen wir vorausschicken, dass wir, indem wir von romantischen und classischen Künsten reden, die Künste immer nur in der grösstmöglichsten Emancipation der einen von der anderen, wie wir dieselben im 5. Capitel kennen lernten, verstanden wissen wollen. Auf diesem Gebiete nur enthüllen sie ihre eigenste Natur und hier gerade erscheinen sie denn auch entweder von vorzugsweise romantischem, oder von vorzugsweise classischem Geiste erfüllt. Halten wir nun einen solchen Standpunkt fest und nehmen wir ferner an, die romantischen und classischen Künste gehörten, in jener ihrer oben bezeichneten engeren Bedeutung zwei völlig verschiedenen Geistessphären an. Ist die eine derselben eine vorwaltend ideale, so wird sie uns das Wirkungsgebiet der romantischen Künste bezeichnen; ist die andere eine vorwaltend reale, so wird sie uns das Darstellungsgebiet der classischen

Künste kenntlich machen. Welche Bedeutung müssen nun, bei einer solchen diametralen Gegenüberstellung beider Kunstgruppen, Umriss und Masse in ihnen gewinnen?

Die Masse wird in demselben Grade den Traumgebilden und den Ahnungen und Visionen der in den romantischen Künsten vorherrschenden Welt des Herzens und der Phantasie, Leben und Wahrheit verleihen, d. h. sie wird dieselben in gleichem Grade verdichten und verwirklichen, als sie deren Umriss verdichtet und verwirklicht. Der Masse bleibt also auch in den romantischen Künsten die ihr unzweifelhaft stets eigenthümliche Natur, das Kunstgebilde zu verkörpern; nur, dass sie hier, statt den ihr gegebenen Umriss in die Welt des Realen hinein zu verwirklichen und zu verkörpern, denselben in die Welt des absolut Idealen hinein verwirklicht und verkörpert. Denn der Umriss ist in den romantischen Künsten immer schon der Contour eines einer idealen Welt angehörenden Gebildes. Indem die Masse nun dessen idealen Umfang und ideale Energie noch steigert, verstärkt sie zugleich seine Glaubwürdigkeit und Wahrheit, d.h. sie verleiht einem bereits an und für sich Idealen eine noch erhöhte ideale Bedeutung.

Darum ist auch der Umriss in den romantischen Künsten die Seite ihrer realeren Existenz. Denn das absolut Ideale steht, nur als Idee aufgefasst, wie dies durch den Umriss geschieht, dem Leben und seinen Erfahrungen näher, wie dasselbe absolut Ideale, wenn es sich als etwas in Wahrheit im Raum oder in der Zeit Existirendes, oder als ein Fleisch und Bein Gewordenes unserer sinnlichen Wahrnehmung aufdrängen will.

Genau das Entgegengesetzte lassen uns die classischen Künste gewahren, die wir hier natürlich ebenfalls in ihrer oben bezeichneten engeren Bedeutung zu erfassen haben. — In ihnen giebt uns der Umriss nicht, wie in den romantischen Künsten, nur die Idee einer Idee, sondern bereits die Idee eines realen, oder im wirklichen Leben möglichen Objectes. Indem der Umriss hier aber eben weiter nichts als dessen allgemeinsten Typus veranschaulicht, erscheint er, der Masse gegenüber, die jenem Objecte auch die uns an ihm bekannte Körperlichkeit oder Wirklichkeit verleiht, als die idealere Form der Manifestation des classischen Kunstgebildes. In den classischen Künsten also erst verstärkt die Masse, indem sie den Umriss eines Gegenstandes verwirklicht und verkörpert, dessen Realität.

Es ist somit nicht falsch, wenn wir von dem *plastischen* Umriss einer Melodie, und umgekehrt von dem *idealen* Umriss eines griechischen Götterbildes reden; und wiederum von der *mystischen Harmonie* eines Tonsatzes, und umgekehrt von der *Naturwahrheit* und dem immer an das wirkliche Leben anknüpfenden Gepräge einer antiken Statue oder der dichterischen Gestalten eines Homer.

Aus allem dem geht hervor, dass die romantischen und classischen Künste bezüglich ihres Umrisses einander am nächsten stehen, während sie ihre Verkörperung durch die Masse am weitesten, nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin, von einander entfernt. Denn stellen wir uns vor, die reale und ideale Geistessphäre wären durch eine deutlich zu markirende Linie von einander zu trennen, so würden sich die *romantischen* Künste mit ihrem Umriss, als ihrem realeren Elemente, der Geistessphäre des Realen, die *classischen* Künste dagegen mit ihrem Umriss, als ihrem idealeren Elemente, der Geistessphäre des Idealen am meisten nähern; sie würden somit beiderseits jener sie trennenden Linie so nahe kommen, wie nur irgend möglich; während sie in ihrer Verkörperung durch die Masse umgekehrt ihren weitesten Abstand von dieser Linie wahrnehmen lassen würden.

Wir haben die geschilderte zwiefache Bedeutung von Umriss und Masse, gegenüber der im zweiten Bande unserer Arbeit beabsichtigten historischen Betrachtung der Kunstentwickelung, in der Erinnerung zu behalten, da sie dort von höchster Wichtigkeit wird.

Schliesslich haben wir noch einige Bemerkungen zu machen, die nicht ohne Interesse sind, da sie weiterhin zu mannigfachen Aufschlüssen führen. — Es ist nämlich eigenthümlich, dass der einem Kunstwerke sich gegenüber befindende, geniessende oder anschauende Naturmensch sich im Allgemeinen gerade umgekehrt zu dessen Umriss, Gliederung und Masse verhält, wie der schaffende Künstler. Dieser erblickt das ihm in seinem Innern vorschwebende künstlerische Gebilde, wie wir gesehen, anfänglich meist nur in seinen Umrissen; haben diese Umrisse eine gewisse Festigkeit gewonnen, so geht er von dem Aussen-Contour zu den Innen-Contouren über, d. h. er beginnt eine bestimmte und detaillirtere Gliederung und erst wenn diese erfolgt ist, unternimmt er die Verwirklichung des Ganzen durch die Masse. — Dass eine solche Art des Verfahrens beim künstlerischen Schaffen auch auf die Musik ihre vollkommene Anwendung finde, lehrt uns die Weise, in welcher die meisten Componisten, falls sie sich nicht vorher schon ihre ersten Ideen in besonderen Skizzen fixirten, ihre Orchester-Partituren zu entwerfen pflegen. Wir werden bei ihnen überall zuerst *Motive* und *Themata* aufgezeichnet finden, welche ja recht eigentlich die Umrisse des Ganzen bedeuten, oder wenigstens vielfach bestimmen. Diesen wird sich die Angabe der Bässe und ihrer Bezifferung, so wie die Angabe des melodischen Umrisses von Zwischensätzen und Eintritten dieses oder jenes Instrumentes und zuletzt erst die consequente Ausführung der Mittelstimmen anschliessen, welche die Themata und Motive rhythmisch oder harmonisch bis in das Detail hinein individualisiren und gliedern; noch später erst werden sich die Linien-Systeme der

Partitur in Beziehung auf das besondere instrumentale Colorit des Ganzen, so wie in Bezug auf Füllstimmen, daher auch in Bezug auf massenhafte instrumentale Effecte, oder hervorstechende Klangfarbenmischungen zu füllen beginnen, d. h. also: ganz am Schlusse erst werden wir die ursprünglichen Ideen des Tondichters durch die Masse, sowohl ihrer quantitativen, wie ihrer qualitativen Bedeutung nach, verwirklicht sehen.

Den völlig umgekehrten Geistesprocess erlebt dagegen der ein Kunstwerk naiv Beschauende oder Betrachtende. War die Verwirklichung der Idee in der Masse für den schaffenden Künstler im Allgemeinen das Letzte, so wirkt die Masse dagegen auf den Anschauenden durchschnittlich als das Erste; die Dimensionen, die stoffliche Bedeutung, oder die stoffliche Natur eines Gegenstandes interessiren ihn vor allem andern. Hierauf erst fängt er an, diese Masse nach ihren Theilen zu unterscheiden und steigt, mittelst einer solchen Unterscheidung ihrer Theile, endlich zu einem deutlichen Verständnisse ihrer Umrisse empor. Doch wollen wir gleich hinzufügen, dass wir unter Umrissen hier nicht (wie gewöhnlich) nur die Aussen-Contoure, sondern ebensowohl die Innen-Contoure verstanden wissen wollen, die dem Kunstgebilde erst seinen tieferen und seelischen Ausdruck verleihen, daher auch erst zu dem, im Allgemeinen nicht leichten Verständnisse der in ihm verwirklichten Idee führen. Hieraus erklärt es sich auch, warum die grosse Menge der Menschen Kunstwerken gegenüber nicht über das blos stoffliche Interesse, d. h. nicht über jene anfängliche Antheilnahme an der Masse hinauskommt. Ein Verständniss ihres organischen Zusammenhanges und ein, mittelst dieses Verständnisses erfolgendes Eindringen in die, dem Ganzen zu Grunde liegende Idee setzt schon eine höhere und darum nur eine einem engeren Kreise zugängliche Bildung voraus.

Diese Behauptungen bedürfen jedoch noch einiger Einschränkungen. Sie sind nämlich nur dann ganz zutreffend, wenn wir sie dahin modificiren, dass wir sagen: die Masse bleibt allerdings dasjenige künstlerische Element, das dem Naturmenschen früher wie der Umriss imponirt; jedoch immer nur die Masse in ihrer quantitativen Bedeutung, denn in ihrer qualitativen Bedeutung ist sie — wenigstens in der einen der beiden Kunstgruppen — gerade das Element der entschieden letzten Wirkung eines Kunstwerkes auf den Laien.

Aber selbst in solcher Gestalt sind die obigen Behauptungen nur bedingungsweise wahr. Denn die Masse ist, auch als Quantität, eigentlich nur von der Seite ihres Umfanges und Gewichtes (daher auch ihres Tongewichtes) das Moment jener primitivsten Wirkung auf den Naturmenschen; von der Seite ihrer Gliederung dagegen (daher auch ihrer Vertiefung und Erhöhung) wirkt sie erst

mit und neben ihrer Qualität auf den gröbern oder unentwickelten Sinn; d. h. also wiederum erst: in zweiter Linie.

Unser Satz wird daher nunmehr lauten: Umfang und Gewicht der Masse sind diejenigen Momente, welche kindlichen Sinnen in allen Künsten am frühesten imponiren. Die Masse von der Seite ihrer Qualität dagegen, so wie der von der Masse unabhängig gewordene, mithin auf diese selbständig zurückwirkende ideale Contour sind — je nach dem verschiedenen Charakter der Künste — entweder das erste, oder das zweite Moment ihrer von hier aus eigentlich erst beginnenden Entwickelung. Zugleich aber erfolgt nunmehr auch ihre Wirkung auf den Naturmenschen in einem, dem Entwickelungsgange der einen oder der anderen der Künste entsprechenden Sinne.

Durch diese Erklärung wird auch unsere Behauptung von der zwiefach anderen Stellung, die Umriss und Masse, einerseits in den classischen, andererseits in den romantischen Künsten einnehmen, in neuer Weise illustrirt und bewahrheitet. — Denn sehen wir von der Masse als Quantität in deren obiger einseitiger Bedeutung ab, so ist überall in den romantischen Künsten der Umriss das Moment ihrer ersten Wirkung.

Darum werden wir im Allgemeinen finden, dass gerade in der Musik, sowohl das volksthümliche, wie das Interesse der grossen Menge der musikalisch nicht Vorgebildeten, sich früher dem Elemente der Melodie, als dem Elemente der Harmonie zuwendet; besonders wenn die letztere zu ihrer höchsten Entwickelung, nämlich zur Polyphonie gesteigert, sich darstellt. Dies ist aber eben nur ein Beweis dafür, dass in der Musik die Melodie das Moment ihres realeren künstlerischen Ausdrucks ist, und es bleibt somit auch hier wahr, dass die Antheilnahme an dieser Kunst zunächst stofflicher Art sei. Jedenfalls ist das Interesse des Laien an der Vielstimmigkeit — d. h. an der Harmonie von ihrer geistigen Seite — ein weit späteres, als das an der Melodie und an dem dieser nur zur Unterlage dienenden oder noch in keine Stimmen aufgelösten Accorde. Wirkt die Harmonie dagegen durch ihr Tongewicht und ihren Umfang, z. B. in der Gestalt der Masse eines grossen Militair-Musikchors von Blech-Blasinstrumenten, oder eines nach Hunderten von Mitwirkenden zählenden Sängerchors, so wird sich wiederum das Interesse des musikalisch Unmündigen zunächst der von jenen ausgehenden, den Sinnen entweder durch ihre blendende Klangfarbe oder durch ihre Wucht und die Erschütterung des Luftraums imponirenden Wirkung zuwenden, daher abermals der Musik von ihrer stofflichen Seite. Auch die Empfänglichkeit für leicht fassbare Rhythmen gehört unter diese Rubrik.

Aehnlich ist es in der Malerei. Hier wirken auf den Laien ebenfalls zuerst die Umrisse, sowie das durch sie erregte Interesse

an dem *Was* und *Woher* des dargestellten Gegenstandes, das, wie wir wissen, immer stofflicher Natur ist. Eine geistvolle Gruppirung dagegen, eine ausgeführte Zeichnung, die den Liniamenten der Umrisse durch neue ihnen an die Seite gestellte Linien erst in Wahrheit Ausdruck verleiht, eine poetisch wirkende Vertheilung ferner von Schatten und Licht, eine kunstsinnige Anlage von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, eine schön vermittelte und duftige Behandlung der Farben, oder die in einem Bilde waltende Harmonie kommen ihm erst in zweiter Linie zur Geltung. Die Masse und deren Durchbildung und Gliederung, d. h. also abermals die Masse von ihrer qualitativen Seite, hat somit für den Laien in der Malerei ein ähnlich secundäres Interesse, wie in der Musik. Wie in dieser, kommt sie auch hier als Quantität zu ihrer frühesten Wirkung; wenn nämlich durch Umrisse von colossalen Dimensionen, oder durch hochrothe, blendende und andere schreiende Farben, deren Wirkung den schmetternden und einseitigen Klangeffecten jenes, bei der Tonkunst erwähnten Militair-Musikchors von Blech-Blasinstrumenten gleicht, vorwaltend äusserlich blendende Eindrücke auf die Sinne erfolgen.

Dasselbe erfahren wir in der Architektur. Der *griechische Tempel* gliedert sich als Masse in schlichter und einfacher Weise, denn er steht unter der Herrschaft seiner Umrisse, die, gleich einer schönen, auf imponirender Rhythmik und Symmetrie gegründeten Melodie, ähnliche räumliche Verhältnisse veranlassen; er bleibt daher auch von allen Seiten gleich übersichtlich und verständlich. — Der *germanische Dom* dagegen zeigt eine fast überreiche Gliederung der Masse. Seine Umrisse stellen sich, in Folge hiervon, von jedem gewählten Gesichtspunkte aus, als andere, höchst complicirte und mannigfaltige dar, so dass sie einem ungeübten Auge — ähnlich wie einem ungeübten Ohre der Gang der Stimmen einer *Fuge* — vielfach sich zu verwirren und ineinander zu fliessen scheinen. Die Massen-Durchbildung und Massengliederung ist eben an ihm das dominirende Moment. Da aber nun das Verständniss einer solchen bereits eine gewisse Vorbildung voraussetzt, so ist es nur natürlich, dass dem Volke die Verhältnisse und die einfache Melodie des griechischen Tempels fasslicher sind, als die Vielgliederung der gothischen Kathedrale und deren verwickelte Harmonie. Sein kirchliches Interesse an dieser darf uns nicht über das ihm fehlende Verständniss ihrer Gliederung täuschen. Selbst die ungeheure Masse derselben imponirt ihm nur, insofern sie in ihrer primitivsten Gestalt, nämlich in Bezug auf ihren Umfang und ihre Höhe, wirkt. Der volksthümliche Sinn hält sich in den romantischen Künsten eben überall zuerst an ihr realeres Element, an ihren Umriss und ihre Melodie und wendet sich, wo ihm der Faden der letzteren verloren geht, zu einfacheren Gebilden.

Dass wir mit dem bisher Entwickelten nichts gegen die hohe Bedeutung gesagt haben wollen, die der Umriss auch in den romantischen Künsten besitzt, wird der Leser bereits herausgefühlt haben. Bleibt der Umriss doch auch hier das Thema oder Motiv, aus dem sich alles Weitere entwickelt. Und wenn ihm das Volk ein früheres Verständniss entgegenbringt, wie der Masse, so setzt ihn dies nicht nur keineswegs herab, sondern beweist nur, dass er die demselben zugänglichere Form des künstlerischen Ausdruckes in den romantischen Künsten ist.

Auch in den classischen Künsten imponirt dem schlichten Sinne überall zuerst die Masse von ihrer quantitativen Seite, und der noch kindliche Mensch fühlt sich daher hier zugleich angeregt, diese Seite in ihnen zuerst zu entwickeln. Dies lehren uns die Sculpturen der Inder und Aegypter, deren Umrisse entweder kaum mehr als ein roher Aussen-Contour sind, während die, das Bildwerk nach seinem Kerne hin vertiefenden Innen-Contoure fast noch ganz fehlen, oder einen so typischen Ausdruck tragen, dass das Interesse an dieser ihrer Melodie ganz hinter dem an der Colossalität ihrer Masse verschwindet.

Während aber in den romantischen Künsten dem Interesse an der Quantität der Masse unmittelbar das Interesse am Umrisse folgt, weil dieser ihr realeres Element ist, folgt umgekehrt in den classischen Künsten dem Interesse an der Quantität der Masse sofort das an der entwickelteren Form derselben, nämlich an der Schönheit dieser Formen und an der Schönheit ihrer Gliederung, somit an der Masse als Qualität. Denn den classischen Künsten sind gerade die Formen das realere Element, während die Umrisse immer nur in ihrer allgemeinsten typischen Bedeutung an diesen Formen wahrnehmbar sind. Aus diesem Grunde sehen wir an den Giebelgruppen des *Tempels von Aegina*, die bekanntlich einer sehr frühen Zeit angehören, den menschlichen Körper und seine Gliederung — besonders wenn wir beide im Grossen und Ganzen auffassen — zu bewundernswerther Formenschönheit entwickelt; während die Gesichtszüge der Gestalten dieser Gruppen jenen oft erwähnten, fast noch typischen und geistlosen Ausdruck tragen, der uns an ihnen auffällt. Dies liegt aber eben einfach daran, dass die Contoure hier nur insofern zur Erscheinung kommen, als sie an den Formen, soweit diese überhaupt Umrisse erzeugen, haften, daher noch keine unabhängige, d. h. noch keine ideale, und als solche auf die Masse selbständig zurückwirkende Bedeutung besitzen; mit andern Worten, dass sie an jenen Gestalten noch nicht als die Masse verinnerlichende, beseelende und vergeistigende, daher sich den Innen-Contouren bereits nähernde Umrisse wirken, sondern die Formen derselben nur schön begrenzen. Je hervortretender sie aber jene mehr verinnerlichende Bedeutung

gewinnen, was in einem hohen Grade immer dann geschehen wird, wenn die classischen Künste unter einem dictatorischen Einflusse der romantischen stehen, um so mehr entzieht sich, wie bei jenen, das von ihnen dominirte Bildwerk einem primitiven Verständnisse, oder einer blos sinnlichen Auffassung.

Wie mit der Sculptur verhält es sich mit der Poesie. Die Mythen und Sagen der ältesten Völker, die sich auf ihre Götter, Halbgötter und Helden beziehen, stehen in den frühesten von ihnen handelnden Ueberlieferungen in ähnlicher Colossalität und mitunter auch Ungeheuerlichkeit da, wie jene ältesten Sculpturen der Asiaten. Gerade aber an die Colossalität dieser Hünen- oder Recken-Gestalten, sowie an die mit ihnen verbundene Erinnerung an die noch gewaltigeren Gestalten ihrer Mythologie, schliesst sich das erste Interesse aller Völker an. Auch das der Gegenwart angehörende Naturkind, vor allem das Kind selber, lässt noch Aehnliches gewahren. Mit Ausnahme kleiner leicht verständlicher und zugleich zu singender Lieder, in denen, auch von ihrer poetischen Seite, das musikalische Element so stark vorwaltet, dass sie als von der Musik beherrscht erscheinen, wendet sich das Interesse beider zuerst der Kunde von den Thaten, Erlebnissen, oder Abenteuern grosser, dem gesammten Volksbewusstsein in überragender Colossalität gegenüberstehenden Persönlichkeiten, Helden, oder von in ähnlich gewaltigen Umrissen dastehenden Götter- und Märchen-Gestalten zu. Aber auch nachdem dieser Standpunkt überwunden ist, kommt nicht, wie in den romantischen Künsten, zunächst der einfache Aussen-Contour (nämlich der blosse Umriss, dem die Masse entweder noch ganz fehlt oder nur zur schlichten Unterlage dient), zur Entwickelung, sondern wiederum die Masse von der Seite ihrer Qualität, d. h. die zu schönen Formen gegliederte Masse, bei der der Umriss (und zwar anfänglich ausschliesslich der Aussen-Contour) nur insoweit zur Mitwirkung gelangt, als ihn die schöne Form überhaupt zur Folge hat. Die Poesie macht daher auch genau denselben Entwickelungsgang durch, wie die Sculptur, denn sie verleiht (wie diese der Masse als Quantität), den Ueberlieferungen von jenen Halbgöttern und mythischen Gestalten, die sich, so lange sie nur als Geschöpfe dunkler Sagen existirten, als ein noch ungeformter oder roher Stoff erwiesen, Form und Formenschönheit. Je mehr dagegen die Innen-Contoure, die dem dichterischen Gebilde einen mehr seelischen und innerlichen Ausdruck und eine eigenthümlichere Individualität verleihen, zur Vorherrschaft gelangen, um so ferner steht das Gedicht, oder das dichterische Gebilde dem Verständnisse des Naturkindes, und zwar aus dem Grunde, weil Erzeugnisse der Poesie, die unter der Vorherrschaft der Innen-Contoure stehen, deren Mannigfaltigkeit uns der entwickeltere Vers und die entwickeltere Strophe gewahren lassen, uns die Poesie von ihrer

idealsten Seite darstellen, die wir ja in ihr, als einer classischen Kunst, für das letzte Moment ihrer Entwickelung erklärten.

Das bis hierher Entwickelte können wir schliesslich in die wenigen Sätze zusammenfassen: Die Masse, von der Seite ihrer Quantität, ist das Moment der ersten Wirkung in aller Kunst, doch hat diese Wirkung noch nichts mit der besonderen Wesenheit der Künste beider Gruppen zu thun. Wenn uns aber hierauf die classischen Künste, sowohl als erstes Moment ihrer selbständigen Entwickelung, wie Wirkung, die Masse von der Seite ihrer Qualität gewahren lassen, so kommt dagegen in den romantischen Künsten zuerst der Aussen-Contour zur Wirkung und Entwickelung, dem gegenüber die Masse gleichgültig bleibt. Wenn nun ferner die classischen Künste den, in Folge jenes ersten Stadiums ihrer besonderen Entwickelung, selbständig gewordenen Aussen-Contour zur Herrschaft über die Masse gelangen lassen, so lassen dagegen die romantischen Künste die, den Aussen-Contour weiter entwickelnde, d. h. zu Innen-Contouren fortbildende und verkörpernde Masse zur Herrschaft gelangen.

Hieraus ergiebt sich auch, dass sich die romantischen Künste, in einem von den classischen Künsten beherrschten Zeitalter, (als an und für sich ideale) der Entwickelung des idealsten Momentes der classischen Künste vorwaltend zuwenden werden, nämlich dem Aussen-Contour und der von ihm schlicht gegliederten Masse. Umgekehrt wird es nur natürlich erscheinen, dass sich die classischen Künste, in einem von den romantischeu Künsten beherrschten Zeitalter, (als an und für sich reale) der Entwickelung des realsten Momentes der romantischen Künste vorwaltend zuwenden werden, nämlich dem Aussen-Contour als solchem und der Masse, insofern sie sich nur als dessen Unterlage erweist. Wir haben also abermals den Beweis dafür, dass sich das ideale Moment der classischen und das reale Moment der romantischen Künste fast berühren, obgleich dasselbe bei den classischen Künsten den Punkt ihrer letzten, bei den romantischen dagegen den Punkt ihrer frühesten Entwickelung bezeichnet.

Es darf uns nicht befremden, dass wir im Vorstehenden zuweilen von einer Verinnerlichung der Masse durch die Contoure gesprochen haben, während wir früher die Verinnerlichung der Contoure durch die Masse behaupteten. Beides ist eigentlich identisch. Wenn wir Umrisse verkörpern, so werden sie allerdings durch ihre Masse verinnerlicht, umgekehrt kann man aber auch sagen, dass diese Umrisse, wenn sie, wie in einer ausgeführten Zeichnung, einen grossen Reichthum von Liniamenten zeigen, die Masse verinnerlichen, in welcher sie sich verkörpern. Nur darauf wollen wir noch hinweisen, dass im Allgemeinen — namentlich wenn wir die Periode ihrer höchsten Blüthe in beiden Kunstgruppen im Auge

behalten — in den *classischen* Künsten der Umriss, als deren idealeres Element, die Masse verinnerlicht, wie z. B. in der Sculptur geschieht, wenn der ideale, daher der schöne Umriss, die früheren rohen Umrisse, die die Formen der Dinge in ihrer ursprünglichsten oder allgemeinsten Gestalt gewahren liessen, in einem idealen Sinne steigert, verschönt und verklärt. In den *romantischen* Künsten dagegen verinnerlicht die Masse, welche den Contour, mithin das schon an und für sich Ideale, nach der Seite der Idealität hin noch weiter steigert und verkörpert, umgekehrt den Umriss. So z. B. die gothische Kathedrale, welche das ihr, durch die Pyramide und den Spitzbogen gegebene einfache Motiv nicht nur als den sie beherrschenden, sondern auch als den, durch sie an allen ihren Theilen und Gliedern durchgeführten und daher von ihr verinnerlichten und weiter entwickelten Contour gewahren lässt.

Es ergiebt sich hiernach zugleich als ein weiteres Resultat unserer Betrachtungen, dass in den classischen Künsten im Allgemeinen der Aussen-Contour, so wie die mit ihm zusammenhängende einfache Gliederung der Masse eng verbunden erscheinen; in den romantischen Künsten dagegen die Innencontoure und die aus ihnen hervorgehende mannigfaltige Gliederung der Masse.

In den classischen Künsten sehen wir deshalb auch die Masse in den Fällen zu ihrer imponirendsten Entwickelung gelangen, wo sie vom Aussen-Contour, in jener seiner oben geschilderten idealen Selbständigkeit, beherrscht erscheint: im Epos nämlich und in den colossalen Götterstatuen der Griechen; in den romantischen Künsten dagegen erscheint die Masse am gewaltigsten da, wo dieselbe, bei der consequenten Weiterbildung und Durchführung des Aussen-Contours, zu der Verkörperung reichlicher Innen-Contoure und hierdurch zur mannigfaltigsten Gliederung fortschreitet. So z. B. im gothischen Dom, nicht weniger in den mitunter fast Thurmeshöhe erreichenden ungeheuren Fresken der christlichen Malerei mit ihrer ebenso mannigfaltigen Modulation von Schatten und Licht, reichen Abtönung ihrer Farben, als mit dem, durch die Entwickelung der Innen-Contoure vergeistigten und wechselnden Ausdruck ihrer Gestalten; endlich auch in den doppelchörigen, oder selbst vielchörigen Tonsätzen der Kirchenmusik, die die Entwickelung des Orchesters und dessen abermalige Vielgliederung einfach zur Folge haben mussten. Benutzen doch die Tonmeister des 16. und 17. Jahrhunderts, da ihnen unser heutiges Orchester noch fehlt, die Vielgliederung ihrer Chöre und Stimmen zu Klangfarbenmischungen, deren Wirkung völlig den Klangfarbenmischungen unserer Orchester-Instrumente zu vergleichen ist, deren Geheimniss uns aber fast abhanden gekommen, so dass wir es erst wieder ergründen müssen.

Im Gegensatze hierzu ziehen sich die classischen Künste, in den Fällen, in welchen die Innen-Contoure, und die mit ihnen verbundene complicirtere Gliederung der Masse, das vorwaltende Element im gesammten Kunstleben werden, auf geringere Dimensionen zurück. So z. B. die Poesie auf das lyrische Strophengedicht; die Sculptur dagegen auf das Ornament, oder auf die in Gebäuden halb versteckten und daher ebenfalls mehr in einem ornamentalen wie selbständigen Sinne wirkenden Statuetten. Ebenso verringern umgekehrt die romantischen Künste, in den Fällen, in welchen die Aussen-Contoure, und die mit ihnen verbundene einfache Gliederung der Masse, das vorwaltende Element im gesammten Kunstschaffen werden, ihren Umfang, oder ihr Gewicht. So zieht sich z. B. die Malerei auf geringere Flächen zurück und die, ihre Schöpfungen scheinbar vergrössernde und vertiefende Schattirung, oder Abtönung der Farben, so wie eine entwickeltere Perspective fehlen. So ziehen sich die ungeheuren Dome des Mittelalters auf die, im Vergleich mit ihnen, nur mässig grossen und oft selbst auffallend kleinen Tempel des classischen Alterthums zurück. So tritt endlich in der Musik der einfache melodische Umriss und der ihn begleitende arpeggirte Accord an die Stelle der, das Tongewicht und den Umfang dieser Kunst so mächtig erweiternden Vielstimmigkeit.

Es ist hier noch nicht der Ort, die tiefe Bedeutung der elementaren Grundbedingungen in den Künsten, gegenüber ihrer culturhistorischen Entwickelung, in weiteren als den bisher festgehaltenen Grenzen zu berühren. Doch dünkt es uns angemessen, noch auf einen Punkt hinzuweisen, dessen Erörterung ausdrücklich in dieses Capitel zu gehören scheint. Es wird sich nämlich in dem culturhistorischen Theil unserer Darstellung zeigen, dass, wenn eine der Künste eine Richtung nahm, die zu einem Uebergewicht einer ihrer elementaren Grundbedingungen, auf Kosten der beiden andern führte, sich dies immer entweder als ein Wahrzeichen ihres noch rohen und unentwickelten Zustandes, oder umgekehrt, als ein Beweis ihres beginnenden Verfalls, oder endlich als ein Wahrzeichen einer, wenn auch nur vorübergehend in ihr waltenden krankhaften Tendenz erwies. Ein Bild, in welchem das Colorit und die Schatten- und Lichtwirkungen so sehr das Uebergewicht besitzen, dass die Zeichnung zu verschwinden scheint, wird ebenso wenig ein harmonisches Kunstwerk zu nennen sein, als eine musikalische Composition für Orchester, in welcher man es nur mit Tonmassen von der Seite ihrer sinnlichen Klang-Wirkung, sei es in Bezug auf Stärke und Schwäche, sei es in Bezug auf noch so duftig und original gemischte Klangfarben zu thun hat, in der aber das melodische Element so gut wie nicht vertreten ist. Ein Gemälde dagegen, dessen Aussen-Contoure zwar gefällig sind, dem es aber sowohl an einer glücklich durchgeführten Vertheilung von Schatten

und Licht und der damit verbundenen Durchbildung der Zeichnung, wie an einem Colorit mangelt, das uns durch Naturwahrheit oder den Duft und die Modulation seiner Mitteltöne erfreut, wird uns ebenso wenig befriedigen, als eine musikalische Composition, in welcher die die Melodie führende Stimme so sehr das Uebergewicht hat, dass alle übrigen Stimmen zu der Rolle einer unselbständigen Begleitung herabsinken, während zugleich der Reichthum der Orchesterfarben und ihrer Mischungen zu keiner Durchbildung und Entwickelung gelangen. — Im ersten Falle hatte die qualitative und quantitative Massenwirkung, im zweiten Falle der Contour ein zu grosses Uebergewicht.

Hieraus ergiebt sich von selber die Lehre, dass ein Kunstwerk, um tadellos zu sein, die drei elementaren Grundbedingungen seiner Existenz in einem vollkommen harmonischen Gleichgewicht gewahren lassen muss.

Doch bedarf auch dieser Satz, so wahr er im Allgemeinen ist, mit Bezug auf den Entwickelungsgang der Künste innerhalb der Culturgeschichte, gewisser Einschränkungen.

Die normale Entwickelungsgeschichte der Künste lässt nämlich gewisse Verhältnisse hervortreten, deren tiefer liegende Ursachen wir hier noch nicht zu erörtern haben, auf deren Gegensatz wir jedoch schon oben aufmerksam machten. In Folge dieser normalen Entwickelung der Künste bemerken wir anfänglich ein Vorwalten des einfachen Aussen-Contours, und damit zusammenhängend auch ein Vorwalten einfacher Gliederung und einfacher Massenbildung, während umgekehrt, in dem hierauf folgenden Weltzeitalter, complicirtere Contoure, daher besonders vermehrte Innen-Contoure vorwalten, und damit zusammenhängend eine complicirtere Gliederung, sowie eine reichere, tiefer eingreifende Massen-Durchbildung an den Tag tritt, so dass der einfache Aussen-Contour gewissermaassen im unruhig bewegten Ganzen wieder verschwindet, oder seine ursprüngliche Einfachheit einbüsst. In der einen dieser beiden Epochen wird natürlich das Vorwalten des einfachen Contours, in der andern das Vorwalten der vielgegliederten Masse nur dann fehlerhaft sein, wenn bezüglich beider Grundbedingungen noch über das Maass derjenigen dominirenden Bedeutung, welche ihnen das betreffende Weltzeitalter durchschnittlich bereits einräumte, hinausgegangen wird. In einem dritten Weltzeitalter erst lässt der historische Entwickelungsgang der Künste eine, auf völligem Gleichgewicht beruhende harmonische Verschmelzung von Contour, Gliederung und Masse zu. Erst seitdem diese Verschmelzung der drei elementaren Grundbedingungen zu vollkommener Einheit ein historisches Factum geworden ist, gilt daher der oben ausgesprochene Satz: dass von jedem Kunstwerk ein solches Gleichgewicht zu fordern sei, in allgemeinerer Bedeutung.

Doch müssen wir ihn, auch auf diesem objectivsten Standpunkte der Beurtheilung angelangt, nochmals einschränken.

Dass, in Folge der historischen Entwickelung der Künste, anfänglich ein Vorwalten des einfachen Contours, und dann umgekehrt ein Vorwalten der den Contour in unzählige Glieder auflösenden Masse möglich war, hat einen seiner tiefer liegenden Gründe doch jedenfalls darin, dass gewisse, in sich berechtigte Kunstgattungen und Kunstrichtungen ein solches Vorwalten der einen oder andern elementaren Grundbedingung im Kunstwerk geradezu forderten, um zum vollen Ausdruck ihrer Besonderheit und des in dieser Besonderheit wirksamen Geistes ihrer Zeit zu gelangen. Ist nun seitdem auch für das Ganze der Kunst jene oben erwähnte gleichmässige harmonische Verschmelzung der elementaren Grundbedingungen zum Principe erhoben worden, so werden doch auch gegenwärtig diejenigen Künstler, die sich jenen, historisch zwar hinter uns liegenden, in ihrer Wirkung aber lebendig gebliebenen Richtungen früherer Zeiten anschliessen, berechtigt sein, zu Gunsten eines reinen Ausdrucks der von ihnen vertretenen Richtung wieder ein Vorwalten des einfachen Contours, oder umgekehrt der Massengliederung eintreten zu lassen.

Doch wird sich hierbei der wesentliche Unterschied gegen frühere Zeiten geltend machen, dass der Künstler seinem Werke ein solches Uebergewicht nach der einen oder andern Seite nunmehr bewusst verleihen wird, dass er daher nicht die Durchgangs- oder Uebergangsepochen jener früheren Kunstperioden erst zu überwinden haben wird, sondern gleich die Momente ihrer reinsten Blüthe zur Erscheinung zu bringen vermag. Die letzte Epoche der kunstgeschichtlichen Entwickelung: die der vollzogenen harmonischen Verschmelzung aller elementaren Grundbedingungen, bestimmt somit in Zukunft selbst den Einfluss jener Richtungen, die, vermöge ihrer künstlerischen Tendenz, ein Ueberwiegen einer der elementaren Grundbedingungen zur Voraussetzung haben.

---

# CAPITEL VIII.

## Identität der in den Künsten geltenden Schönheitsgesetze.

Ehe wir zu einer Erörterung der Schönheitsgesetze schreiten, scheint uns die Bemerkung nothwendig, dass Umriss, Gliederung und Masse, die wir als die elementaren Grundbedingungen eines

jeden Kunstwerkes kennen lernten, in keiner Weise schon Schönheitsgesetze waren und daher auch mit diesen nicht zu verwechseln sind. Nehmen wir doch diese elementaren Grundbedingungen nicht nur am Kunstwerke, sondern auch an jedem andern Objecte in der Natur wahr, nur dass sie beim Kunstwerk in einem höhern Grade entwickelt erscheinen. Selbst an dem unschönsten Gegenstande können die elementaren Grundbedingungen wahrgenommen werden. Erst wenn gewisse Schönheitsgesetze, die in einer nur sehr entfernten Beziehung zu jenen elementaren Grundbedingungen stehen, in einem Organismus, in einem Ganzen walten, gehöre es der organischen oder anorganischen Natur an, sei es aus der Hand dieser, oder aus der Hand des Menschen hervorgegangen, — stehen wir dem Kunstwerke, oder solchen Objecten gegenüber, die es werth sind, ein Gegenstand für den Künstler zu werden.

Es genügt daher nicht, damit ein Gegenstand schön sei, dass er Umriss, Gliederung und Masse gewahren lasse; erst wenn in allen dreien Symmetrie und Proportion, Uebereinstimmung des Inhalts mit der Form, oder die Gesetze der Verjüngung und Steigerung, des Contrastes und einer Modulation walten, welche die in den Contrasten sich darstellenden Gegensätze zu vermitteln vermag, fallen Umriss, Gliederung und Masse eines Gegenstandes in den Gesichtskreis des Schönen.

Gehen wir nun zu den Schönheitsgesetzen selber über.

Zu den durch unser ästhetisches Gefühl dictirten Gesetzen gehören das der Symmetrie, des Contrastes, der Steigerung oder Verjüngung, der Modulation oder Abtönung, nicht weniger das Gesetz der Einheit eines Kunstwerkes, sei es einer formalen, oder durch eine festgehaltene, poetische Grundstimmung erzeugten, sowie endlich das der Proportion oder der organischen Gliederung.

Das Wesen der Symmetrie definiren wir am kürzesten, indem wir mit einem modernen Aesthetiker sagen: „Das Grundgesetz der Symmetrie ist das der Gleichtheilung und Gleichgestaltung sämmtlicher, oder wenigstens, der einander gegenüberliegenden Theile eines Ganzen. Darüber also, ob eine Figur diesem Gesetze entspreche, kann kein Streit sein, denn es lässt sich durch Messung entscheiden; und so kann auch dem Künstler, sofern er nur etwas Regelmässiges und Symmetrisches herzustellen hat, niemals eine Verlegenheit erwachsen. Daher bedarf die erste Stufe des Formell-Schönen keiner besonderen Untersuchung.“

Eine solche Definition des Gesetzes der Symmetrie und besonders das darin vorkommende Wort „messbar“ ist jedoch nicht so zu verstehen, als wenn nur diejenigen einander entsprechenden Theile eines Ganzen symmetrisch wären, die keinerlei Unterschiede ihrer Maasse gewahren lassen. Eine auch nur annähernde

Gleichheit derselben genügt, um im Kunstwerk für Auge und Ohr den Eindruck der Symmetrie hervorzurufen.

Wir begegnen dem Gesetze der Symmetrie in der Malerei beispielsweise in der symmetrischen Anordnung des *Genter Altarbildes* der Brüder van Eyk, oder des *Kölner Dombildes*, mit ihren einander entsprechenden Seitenflügeln. In der Sculptur können wir es in der *Laokoon-Gruppe*, mit ihrer symmetrisch wohlthuenden Anordnung der, zu beiden Seiten des Vaters, in Schlangenwindungen verstrickten Knaben wahrnehmen. In der Architektur führen wir für dasselbe die zu beiden Seiten des Haupteinganges eines gothischen Doms stehenden Portalthürme, oder die zu beiden Seiten des Hauptschiffes sich befindenden Kreuzflügel und Seitenschiffe an, nicht weniger jedes Gebäude mit zwei einander entsprechenden Flügeln, selbst die *Pyramide*, oder das Giebelfeld am griechischen Tempel, mit ihren einander entsprechenden beiden Seiten. —

Auch ein Theil der Wirkung einer Säulencolonnade beruht, neben dem in ihr sich manifestirenden Elemente der Gliederung des Bauwerkes, auf Symmetrie; nur dass hier, statt zweier einander entsprechenden und ergänzenden Motive, welche natürlich nur eine einmalige Wiederholung zulassen, eine vielmalige Wiederkehr desselben Verhältnisses eintritt, wobei zu bemerken ist, dass dies Verhältniss hier nicht auf eine Beziehung zu demselben Mittelpunkte, sondern auf die Wiederkehr desselben Motives in gleichen Zwischenräumen, gegründet ist.

Noch interessanter, speziell für unsern Zweck, als in den bildenden Künsten, wird der Nachweis des Gesetzes der Symmetrie für das Gebiet der Tonkunst und der ihr am nächsten verwandten Poesie, zumal da derselbe in der Musik so gut wie noch gar nicht geführt worden ist.

Die Poesie zeigt eine der Symmetrie verwandte Form in *Strophe* und *Antistrophe* der Chöre der antiken Tragödie, oder in dem Parallelismus der Psalmenverse, mit seiner General-Cäsur zwischen beiden Gliedern.

Auch die mittelhochdeutsche Lieder-Dichtung, und daher ganz besonders das Minnelied, lässt das Gesetz der Symmetrie vielfach zur Erscheinung kommen. Wir verweisen in dieser Beziehung vor allen andern auf Walther von der Vogelweide.

Die Lieder Walther's, welche in Simrock's Uebersetzung die Namen tragen: „Frauenpreis,“ „das letzte Lob,“ „der Greis am Stabe,“ „an den Kaiser“, und „Reichthum der Kirche,“ *) lassen sämmtlich Mittelstrophen gewahren, denen zu Anfang und

*) Walther von der Vogelweide übersetzt von Karl Simrock. Leipzig 1862 bei Hirzel. (S. 17, 139, 160, 292 und 293.)

Ende des Gedichtes einander in formaler Beziehung völlig entsprechende Flügelstrophen zur Seite stehen. Es sind dies die beiden sogenannten „*Stollen*“ des, dem Minneliede eigenthümlichen „Aufgesanges,“ durch deren hier veränderte Stellung der „Abgesang“ zur Mitte wird. Ja selbst da, wo der Aufgesang ungetheilt den Anfang, der Abgesang dagegen das Ende des Gedichtes macht, bleibt eine deutlich erkennbare Symmetrie erweislich; hier sind es eben Auf- und Ab-Gesang im Grossen und Ganzen, die sich, wie schon ihr Name besagt, als die einander ergänzenden und entsprechenden Glieder gegenüber stehen.

In der Tonkunst offenbart sich uns das Gesetz der Symmetrie in der Wiederholung des ersten Theils, eines in der Sonatenform geschriebenen musikalischen Satzes, nach der sogenannten *Durchführung*, welche letztere hierdurch zu der zusammenfassenden Mitte beider einander entsprechender Theile wird. Dass der „Mittelsatz,“ der im ersten Theile gewöhnlich in der *Dominante* erscheint, im zweiten Theile statt dessen in der *Tonica* wiederkehrt, hebt die Symmetrie beider Theile nicht nur nicht auf, sondern verstärkt sie noch. Denn steigt der erste Theil vom Grundton zur Dominante hinauf und zeigt damit, dass er für sich allein nichts Ganzes zu sein vermag, da unser Gefühl auf der Dominante keinen Abschluss duldet, so senkt sich der zweite Theil wieder zum Grundton hinab und so ergänzen und entsprechen beide einander, wie Frage und Antwort, oder der vorhin erwähnte Auf- und Ab-Gesang im Minneliede.

Auch die Doppelfuge, die ebenfalls ihr „Gegenthema“ auf der *Dominante* zu bringen pflegt, um schliesslich beide Motive in der *Tonica* wieder anklingen zu lassen, zeigt sich, in Bezug auf musikalische Symmetrie, der Sonatenform verwandt. Nur dass sich die Wiederkehr beider Themata in der Doppelfuge dadurch als eine noch prägnantere darstellt, weil sie meist gleichzeitig erfolgt. — Einfachere Beispiele musikalischer Symmetrie besitzen wir in der Arienform, mit ihrem, zwischen zwei einander entsprechenden musikalischen Seitensätzen befindlichen Mittelsatze, oder in den Formen des *Menuetts* und des *Scherzo's*, in denen das *Trio* die Mitte zwischen den beiden correspondirenden Flügelsätzen einnimmt. Nicht weniger in jener ältern Form eines zwischen zwei *Maggiore*-Sätzen stehenden *Minore*-Satzes und umgekehrt.

Immer aber müssen wir festhalten, dass der in den bildenden Künsten blitzartig, weil durch das Gesicht unmittelbar auf einmal im Raume erfolgende Eindruck der Symmetrie, in der Musik, deren Tönefolgen der Zeit angehören, nur bei einem Nacheinander möglich ist. Durch ein solches Nacheinander wird jedoch dem Gehör das Erfassen des Ganzen, oder — um bildlich zu sprechen — der zusammenfassende Blick über Anfang, Mitte und

Ende eines musikalischen Satzes, auf dem ja der Eindruck musikalischer Symmetrie überhaupt erst beruht, keineswegs geraubt. Ein sehr anschauliches Bild giebt uns hiervon das unter dem Namen „Brief an den Baron“ bekannte, von Rochlitz mitgetheilte, leider aber von diesem, wie Jahn festgestellt hat, *) erfundene Schreiben Mozarts, in welchem der Meister sagt, dass er, bei der Conception eines Musikstückes, Anfang, Mitte und Ende gewissermaassen gleichzeitig höre und überschaue. Wenn irgendwo, so passt hier das Sprüchwort: *Se non è vero, è ben trovato.*

Als mit der Symmetrie in gewisser Weise correspondirend stellt sich uns das Gesetz des Contrastes dar. Und zwar schon, deshalb, weil weder eine Symmetrie, noch ein Contrast ohne einen ausgleichenden Mittelpunkt denkbar ist. Es ist hierbei gleichgültig, ob ein solcher Mittelpunkt zeitlich oder räumlich wahrnehmbar und anschaulich bleibt, oder sich nur als ein ideeller, d. h. nur unserem, die einander entsprechenden Hälften zum Ganzen zusammmenfassenden Geiste darstellt. — Ein wichtiger Unterschied zwischen beiden genannten Schönheitsformen ergiebt sich dagegen daraus, dass wohl eine Symmetrie ohne einen Contrast, kaum aber das Umgekehrte möglich sein dürfte.

Allerdings handelt es sich bei der Symmetrie zunächst mehr um Ebenmaass oder Gleichmaass, als um einen Gegensatz. Ein solcher offenbart sich demungeachtet beispielsweise in der Architektur, in dem vertical in die Höhe steigenden Mittelschiff des gothischen Doms und den in einen spitzen Winkel zu ihm emporsteigenden Stein-Balken der Strebebogen, welche, von den Strebepfeilern der Nebenschiffe ausgehend, sich über die Dächer derselben hinweg gegen die Mauern des Mittelschiffes stemmen. Wir haben es hier nicht nur mit der contrastirenden Richtung der Linien, sondern auch mit dem Gegensatze des Stützens und Gestütztwerdens zu thun. Derselbe findet sich am antiken Tempel in der tragenden Säule, und dem von ihr getragenen Architrav, während die gegensätzliche Verschiedenheit der Richtungen sich hier noch durch die im rechten Winkel sich durchschneidenden Linien des vertical aufstrebenden Säulenschaftes, und der horizontal auf ihm ruhenden Decke verschärft.

In der Malerei können wir kaum schönere Beispiele des Contrastes anführen, als das des greisen, fromm aufblickenden Papstes Sixtus, und der jugendlich verschämt, das Haupt abwärts senkenden Barbara, zu beiden Seiten der *Madonna Sixtina*, — oder das der unteren, wild und schreiend bewegten Gruppe mit dem Besessenen, in Raphael's *Transfiguration*, und der von allem Irdischen losgelöst schwebenden Gestalten in der Höhe des Bildes,

*) W. A. Mozart von Otto Jahn, Vorwort zur 2. Auflage. S. XXXII.

oder endlich, als den Gegensatz des mild erhabenen Christuskopfes und der harten Züge seines Nachbars in Titian's „Zinsgroschen."

In der Sculptur zeigt sich das Gesetz des Contrastes in besonders enger Verbindung mit dem der Symmetrie. *Laokoon's* Söhne geben der Gruppe nicht nur symmetrisches Gleichmaass und einen damit verbundenen pyramidalen Umriss, sondern zeigen sich, durch die Verschiedenartigkeit ihres Ringens mit den Schlangen und des Ausweichens vor ihrem Bisse, auch in einem Gegensatze. In derselben doppelten Bedeutung stellen sich die, zu den Füssen und beiden Seiten der Schlüter'schen Reiterstatue des „grossen Kurfürsten" in Berlin befindlichen Sclavengestalten dar, oder die wunderbaren Weiber- und Männergestalten zu beiden Seiten von Michel Angelo's Grabmälern des Cosmos und Lorenzo von Medicis. — Ein sehr schönes Beispiel des einfachen, von der Natur in den Geschlechtern gegebenen Gegensatzes bietet die bekannte antike Gruppe *Amor* und *Psyche*, und wiederum nur auf eine Seite bezogen, die Gruppe der *Dioskuren*, oder das Ritschel'sche, Goethe und Schiller darstellende *Doppeldenkmal* in Weimar. Auch Dannecker's *Ariadne auf dem Panther* wirkt, wenn auch wiederum in anderer oder neuer Weise, durch den Contrast. —

In der Poesie wird der Gegensatz noch innerlicher. Wir finden ihn bereits häufig im antiken Epos und in der griechischen Tragödie. So z. B. in Hektor und Achill, Paris und Menelaos, Antigone und Ismene. Ferner — einem ganzen grossen Werke zu Grunde liegend — zwischen Don Quixote und Sancho in Cervantes unsterblicher Dichtung. Höchst mannigfach variirt erscheint derselbe in den Goethe'schen Gestalten eines Tasso und Antonio, einer Prinzessin und Leonore Sanvitale, eines Faust und Mephistopheles, sowie in seinen Personificationen durch Gretchen und Martha, Götz und Weislingen, Egmont und Oranien, Ottilie und Charlotte, Eduard und den Hauptmann, Clavigo und Carlos.

In der Musik erscheint das Gesetz des Contrastes in vielfacher Art. Zunächst in den beiden Hauptmomenten der Gliederung der musikalischen Kunstform, die sich, wenn auch unter den verschiedensten Namen, in der *Sonate*, dem *Scherzo*, der *Arie*, dem *Marsch* oder dem *Tanz* wiederholt. Die erste Forderung bezüglich der Gestaltung der beiden Haupt-Themata wird hier überall darin bestehen, dass „Hauptsatz" und „Mittelsatz" mit einander contrastiren. Zeigt der Hauptsatz einen männlichen, decidirten, kampfbereiten Charakter, so wird der Mittelsatz eine weibliche, weiche, einschmeichelnde Stimmung austönen; zeigt das erste Motiv ein leidenschaftlich bewegtes Antlitz, so wird das zweite Motiv ein tröstend beruhigendes Gepräge tragen und ist das zweite

Thema dem ersten rhythmisch oder melodisch verwandt, (wie dies bei Haydn und Beethoven vorkommt,) so wird doch, durch neue Umgebung, Verbindung, Tonart, Harmonisirung, Instrumentirung, oder durch eine wesentliche Variante, auch hier abermals der Gegensatz zu Tage treten.

Wo die Musik in Verbindung mit der Poesie wirkt, also in der Vocalmusik, und in dieser vorzüglich wieder im Oratorium und in der Oper, knüpft sich der Gegensatz, wie im Drama und Epos, zugleich mit an die dargestellten Persönlichkeiten, die, weil die Poesie hier nur in wenigen Strichen andeutet, während die Musik die ganze Ausführung übernimmt, recht eigentlich ihren Schwerpunkt in der Musik finden. Darum begegnen wir, mehr noch wie in einem dichterischen, in einem auffallenden musikalischen Contraste stehenden Charakteren in den Händel'schen Gestalten eines David und Saul, eines Samson und einer Delila; in Gluck's Agamemnon und Achill, Klytämnestra und Iphigenia; in Mozart's Don Juan und Leporello, Elvira und Zerline, Tamino und Papageno, Sarastro und Königin der Nacht, Gräfin und Susanne; in Beethoven's Fidelio und Marcelline; in Weber's Max und Caspar, Agathe und Aennchen, Euryanthe und Eglantine u. s. w.

Wie wenig hier von einer Täuschung, etwa von einer Verwechselung poetischer Wirkungen mit musikalischen die Rede sein kann, wird noch klarer, wenn wir beobachten, wie sehr der Gegensatz solcher musikalischer Charaktere auf verschiedene melodische, modulatorische und rhythmische Behandlung gegründet ist, sowie auf den Hintergrund und die verschiedene Beleuchtung und Illustration, die ihnen das Orchester verleiht.

Aber auch hiermit ist die Fülle der Gegensätze in der Musik bei weitem noch nicht erschöpft. Eine neue Welt derselben thut sich auf, wenn wir die Kunst der Instrumentirung an und für sich, also abgesehen von der Bedeutung, die von der Musik geschilderte Persönlichkeiten durch sie gewinnen können, ins Auge fassen. Da begegnen wir z. B. dem effectvollen Gegensatze der Gruppen der Holz-Blasinstrumente und der Blech-Blasinstrumente, oder den contrastirenden Wirkungen des vereinigten Bläserchores und des gesammten Streichorchesters, oder endlich einem *Legato* der Saiteninstrumente, in seinem Contraste zu einem *Staccato* und *Pizzicato* derselben Gruppe u. s. w. — Denken wir nun noch an die in der Tonkunst überhaupt nach allen Seiten hin zur Geltung kommenden und häufig so erschütternd wirkenden Gegensätze von Nähe und Ferne (in der Oper z. B. mit ihrer Musik hinter der Scene,) von Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Ruhe und Bewegung, ferner an den Gegensatz ganzer Tonstücke eines und desselben Werkes, z. B. an den erschütternden Contrast zwischen

den, wie aus dem Jenseits hertönenden *Adagiosätzen* des Comthurs, in der Kirchhofsscene des *Don Juan*, und dem darauf folgenden grotesk komischen und frivolen *Allegro-Duett* in *Edur;* oder zwischen dem leidenschaftlichen *Allegro* von Mozart's *Gmoll-Sinfonie* und dem darauf folgenden süss träumenden *Andante;* oder zwischen dem in Nacht und Dunkel sich verlierenden *Scherzo*, und dem, wie eine strahlende Sonne, darüber aufgehenden *Finale* der Beethoven'schen *Cmoll-Sinfonie*, so erhalten wir ein schwaches Bild von der Unendlichkeit der Gegensätze, welche die Musik in sich birgt und hervortreten lässt.

Ein weiteres, allen Künsten gemeinsames Moment ist das der Steigerung oder Verjüngung. Als Steigerung stellt es sich in Poesie und Musik dar, — als ein nach der Höhe zu eintretendes Schlanker-Werden, oder als Verjüngung, die zugleich immer Verengerung ist, in den bildenden Künsten, indem für diese — bei den gegebenen räumlichen Bedingungen — keine andere Weise seines Ausdrucks möglich blieb.

Die einfachste und, symbolisch genommen, zugleich für alle Künste bezeichnendste Form der Steigerung wird durch die Gestalt des grossen römischen A, oder eines aufrecht stehenden Triangels ausgedrückt. Wir begegnen dieser einfachsten und ältesten Form, in der Architektur, in der Pyramide, sowie annähernd in der Pagode, den Pylonen, den Obelisken und dem ägyptischen Portal. — Weit schwächer offenbart sich dieser Typus an dem nicht mehr steil, sondern nur geneigt und sanft ansteigenden und sich verjüngenden Giebelfelde des griechischen und römischen Tempels. Die Verjüngung der antiken Säule kann hier kaum mit in Betracht kommen. Sie ist so gering, dass sie dem Auge, bei dem Ueberblicke einer ganzen Colonnade, fast unbemerkbar bleibt, und ist ursprünglich wohl nur, den Gesetzen der Schwere Rechnung tragend, entstanden, welche eine breitere Basis forderten.

In der christlichen Architektur dagegen hebt das Element der Steigerung und Verjüngung von neuem an, und zwar zuerst im romanischen Baustyl, verstärkt sich dann im deutschen Uebergangsstyle und erscheint endlich in der Gothik auf seinem Gipfel; denn diese verwirklicht dasselbe nicht nur in ihren Giebeln, Dächern, Thürmen und deren Pyramiden, sondern auch an ihren spitzbogigen Fenstern, nicht weniger an den sogenannten „Wimpergen," ferner auch an Portalen, Strebepfeilern, Knospenthürmchen, so wie im Innern. Charakteristisch in dieser Beziehung ist es, dass, wenn wir uns an einem Muster des Styls, dem Portalthurm des *Freiburger Münsters*, die beiden in der Kreuzesblume zusammenlaufenden Linien der Thurmpyramide nach beiden Seiten hin bis auf den Boden verlängert denken, die Endpunkte dieser Linie mathematisch genau mit der Breite des Thurmes an seiner Basis zusammen-

fallen. Es wird also auch hier recht deutlich, dass die Pyramide die Grundform des ganzen Baues geblieben ist. Aehnliches würde sich an andern gothischen Kathedralen nachweisen lassen. In den Bauten der *Renaissance* verschwindet das Gesetz der Verjüngung entweder fast ganz, oder es stellt sich sanft gemässigt und in einem ganz andern Sinne, z. B. in dem hochaufragenden Kuppelbau, dar.

Die Sculptur zeigt dasselbe Gesetz zunächst in Giebelgruppen, wo es schon durch die Formen der Architektur begünstigt ist, z. B. in den Elgin'schen Giebelgruppen vom *Parthenon*, in der Gruppe der *Niobiden*, oder in der *Kämpfergruppe* der *Aeaciden* vom Jupitertempel auf Aegina u. s. w. Doch ist es auch hier, wie architektonisch im Giebelfelde selbst, nur sanft und mässig entwickelt. Dies ist schon dadurch bedingt, dass das Giebelfeld nicht in einem spitzen, wie die Pyramide, sondern in einem stumpfen Winkel endet. Wir fügen gleich hinzu, dass der in den Giebelgruppen dargestellten Steigerung nach einem, beiden Seiten gemeinschaftlichen Höhepunkt, immer auch eine Steigerung nach einem innerlich gegebenen Mittelpunkte parallel geht. So gipfeln sich die Niobiden von beiden Seiten nach dem Mittelpunkt alles Schmerzes, nach der Mutter; so wachsen am Parthenon die Neben-Gottheiten Attica's zu den Haupt-Gottheiten Athen's, die die Mitte einnehmen, empor; ebenso schliessen, in dem berühmten äginetischen Werke, die Kämpfer sich der, die Mitte einnehmenden Schützerin Pallas Athene an.

Stärker noch entwickelt tritt eine pyramidalisch angeordnete Sculptur am gothischen Dome, besonders in den Spitzbogen der Portalhallen, hervor. In schärfster Ausprägung endlich finden wir unser Gesetz an solchen Werken der Plastik ausgesprochen, die, ohne mit einem Gebäude verbunden zu sein, dennoch eines architektonischen Gerüstes bedürfen, um sich an demselben über einander emporzubauen. Den Beleg dafür giebt die, als ein besonderes, für sich bestehendes Monument errichtete gothische Spitzsäule, an welcher, wie wir es am „schönen Brunnen" zu Nürnberg schauen, die Sculptur pyramidalisch sich gruppirt und emporsteigt. Ein ähnliches Beispiel zeigt uns Adam Kraft's von knieenden Figuren getragenes *Sacramentshäuschen*, dessen Grundform abermals die der gothischen Spitzsäule ist.

Auch solche Werke der Plastik, in denen kein architektonisches Motiv mehr wirksam ist, lassen vielfach dasselbe Gesetz erkennen. Die durch Linien verbundenen Köpfe der *Laokoon'sgruppe* würden geradezu die älteste und einfachste Form jener Verjüngung darstellen. Zu dem gleichen Ergebnisse führt die Betrachtung der poetischen Gruppirung der Figuren, durch welche Michel Angelo's Meisterhand die Grabmäler der Mediceer zu beleben wusste. Ein

sehr schönes modernes Beispiel des Gesetzes der Verjüngung in der Sculptur stellt Rauch's *Friedrichs-Denkmal* in Berlin dar.

Indessen gilt dies mehr oder weniger fast von allen Reiterstatuen, in denen die Verjüngung schon durch den Gegenstand gegeben ist. Denn auf der massenhaften Basis eines breiten Piedestals erhebt sich das schlanke Pferd, dessen Rücken den noch feiner gegliederten Reiter trägt, während der letztere sich nach oben wiederum in das luftumgebene Haupt, als den verjüngtesten Punkt des ganzen Denkmals zuspitzt.

Mit diesem Leichterwerden nach oben haben wir ein weiteres, mit dem Gesetze der Verjüngung und Steigerung verbundenes Moment berührt. Es ist eine der durch dasselbe gegebenen Bedingungen, dass sich das Schwere, Lastende, am Boden, das Schwebende, Leichte, aber in der Höhe befinde. Zwar gehört diese Bedingung in den meisten Fällen zugleich mit unter die Gesetze der Proportion, und beruht ausserdem auf dem, die ganze Natur beherrschenden Gesetze der Schwere, findet aber auch hier seine ganz besonders hervortretende Bedeutung.

In der Malerei, die ein Schweres und Leichtes in Wahrheit nicht kennt, sondern nur im täuschenden Schein der Nachahmung darstellt, modificirt sich jene Bedingung, soweit sie nicht schon in den Formen und Linien zu ihrem Rechte kommt, im Allgemeinen dahin, dass sich die dunkeln und tiefen Farbentöne unten, die lichten und verklärten dagegen in der Höhe eines Gemäldes befinden. Die *Madonna Sixtina*, die wir abermals anführen müssen, entwickelt das Gesetz der Verjüngung und Steigerung nach beiden Seiten hin. Verbinden wir den Kopf der über und zwischen Sixtus und Barbara schwebenden Jungfrau mit den Köpfen der letztern durch im Geiste gezogene Linien, so zeigt sich die alte ursprüngliche Grundform aller Steigerung und Verjüngung: die pyramidalische; fassen wir dagegen die Farbentöne in's Auge, so befinden sich die gesättigten und beschatteten im unteren Theile des Bildes, während sie sich nach der Höhe zu mildern und immer lichter verklären. Auch Holbein's „Madonna" in Dresden, deren gekröntes Haupt und Antlitz sich als lichter Höhepunkt zwischen den von zwei Seiten zu ihr emporsteigenden Gruppen der knieenden Basler Bürgerfamilie darstellt, ist ein hübsches Beispiel einer Verjüngung und Verklärung nach oben; ebenso Raphaels *Madonna di Foligno.*

Ueberhaupt gehören im Allgemeinen weit aus die meisten Darstellungen der Madonna, oder ihrer Himmelfahrt, hierher, nicht weniger Darstellungen des jüngsten Gerichtes, der Transfiguration, oder Vorführungen von Visionen. Die Malerei hat es somit in den meisten Fällen, in denen sie das Gesetz der Verjüngung sehr ausgesprochen zur Erscheinung bringt, mit überirdischen oder himmlischen Dingen und Vorgängen zu thun.

In der Poesie tritt wiederum eine Verinnerlichung des uns beschäftigenden Gesetzes ein. — Alle sogenannte dramatische Spannung beruht bis zu einem gewissen Punkte auf dem Gesetz der Steigerung. Dieser Punkt wird dann berührt, wenn die Schürzung des dramatischen Knotens bis zu einem Aufeinanderprallen oder Zusammenstoss der sich gegenüberstehenden Mächte, oder Personen, geführt hat, in Folge dessen jede Lösung des darin dargestellten Conflictes unmöglich erscheint. Ist dieser Punkt erreicht, so eilt das Drama zwar mit noch unaufhaltsameren Schritten der Kathastrophe und hiermit seinem Schlusse zu; doch hat die hierbei dargestellte Bewegung mehr den Charakter eines Hinabsinkens und schlägt daher, im Gegensatz zu der bis dahin festgehaltenen aufwärtssteigenden Bewegung die umgekehrte Richtung ein. Wir haben es hier also nicht mit zwei steil gegen einander geneigten Linien, die von entgegengesetzten Seiten in dieselbe Spitze auslaufen, sondern mehr mit einer Rotation des poetischen Fortgangs um seine eigene Axe zu thun. Während es dem Gesetze der Steigerung oder Verjüngung eigenthümlich ist, dass dieselbe entweder in einem letzten Höhepunkt abschliesst oder sich im Geiste *in infinitum* fortsetzen lässt, kehrt das Drama, nach der Ueberwindung des Conflictes, wieder zur Ruhe zurück, indem es denselben löst und so gewissermaassen den Punkt wieder berührt, von dem es ausgegangen.

Eine tiefere Begründung und Anschauung dieses ganzen Fortgangs und des darin wirksamen Gesetzes kann uns erst das nächste Capitel bringen, hier sei nochmals darauf hingewiesen, dass das Drama nur bedingungsweise das Gesetz der Verjüngung und Steigerung darstellt. Auch der Umstand, dass in vielen Dramen die Acte kürzer und gedrängter werden, jemehr das Drama seinem Ende zueilt, darf uns hierbei nicht täuschen. Wir begegnen einer solchen Form durchaus nicht als einer bildenden. Auf das antike Drama findet sie gar keine Anwendung und bei Shakespeare, Calderon und Schiller sind oft die vierten Acte die ausgeführtesten, während gerade der die Exposition enthaltende erste Act sich als der kürzeste darstellt.

Dasselbe gilt von dem musikalischen Drama, soweit wir es darin mit einer fünfactigen Gestaltung zu thun haben. In Auber's *Stummen von Portici*, in Rossini's *Tell*, in Meyerbeer's *Hugenotten* u. s. w., sind gerade der dritte und vierte Act die vom Componisten verhältnissmässig ausgeführtesten, während in den zweiactigen Opern: *Don Juan*, *Zauberflöte*, *Fidelio*, oder in den dreiactigen Werken: *Vestalin*, *Cortez*, in Gluck's beiden *Iphigenien*, sowie in Wagner's *Tannhäuser* und *Lohengrin* die Acte durchschnittlich in einer vollkommen gleichen Länge sich darstellen.

Kehren wir jedoch wieder zur Poesie zurück. Weit unbedingter, als im Dramatischen, begegnen wir dem Gesetze der Steigerung

in der poetischen Lyrik. Es fehlt hier nicht an Beispielen, sowohl einer innerlichen, gleichsam naturwüchsigen, als einer conventionellen Steigerung, die nicht selten sich gegenseitig decken. Das eclatanteste aller hierher gehörigen Beispiele ist wohl das Sonett, in welchem die Pointe mit der letzten Zeile, also auch mit der äusserlich erkennbaren Spitze des Gedichtes zusammenfällt. Ebenso charakteristisch ist, dass hier den beiden leichteren dreizeiligen Strophen, die, ihrem Umfange nach, schwerer in's Gewicht fallenden vierzeiligen vorausgehen, dass demnach, mit der sich zuspitzenden oder steigernden Empfindung, zugleich die Form sich verengt und verjüngt.

Am geringsten entwickelt zeigt sich das Gesetz der Steigerung im Epos. Zwar hat auch dieses seinen Gipfel, zu dem der Dichter jedoch ruhig und ohne seine Schritte gegen das Ende zu beschleunigen, emporsteigt. Häufig sogar kann von einem eigentlichen Gipfel der Erzählung nicht einmal die Rede sein, sondern sie gelangt nur, wie alles Menschliche, zu einem Abschluss. — Wir werden zwar im Verlaufe unserer culturhistorischen Darstellung einer Dichtung begegnen, die sich Epos nennt und demungeachtet den höchsten Grad von Steigerung entwickelt; es wird uns aber zugleich klar werden, dass wir es hier nur dem Namen nach mit dem Epos zu thun haben, indem der Grundzug jenes Gedichtes ein tief lyrischer ist.

Und so wären wir denn abermals bei der Musik angelangt. In dieser zeigt sich das Gesetz der Steigerung in sehr mannigfacher Weise. Zunächst wiederum an der Hand der Poesie in Drama und Lied, dann aber auch in der vom Worte losgelösten musikalischen Empfindung, wie sie in der Instrumentalmusik sich äussert, und am deutlichsten wohl in der musikalischen Form. Betreffs der letzteren ist es höchst bedeutsam, dass der Höhepunkt ihrer Entwickelung fast stets mit dem Brennpunkt der musikalischen Empfindung zusammenfällt. Ebenso wie die formale Gliederung bis zu jenem Punkte eine immer reichere wird, um dort zu culminiren, so auch wächst die Empfindung stetig bis dorthin und erreicht daselbst ihren Gipfel. Es liegt hierin ein Beweis dafür, dass vielleicht die Form in keiner andern Kunst so völlig mit dem Inhalt sich identificirt wie in der Musik.

Der Höhepunkt der musikalischen Form liegt, je nach ihrer Gattung, in der Mitte oder am Ende eines musikalischen Satzes. Liegt er in der Mitte, so wird, ebenso wenig wie beim Drama, von einer eigentlicheu Verjüngung nach einem letzten Gipfel hin die Rede sein können, weil ein solcher letzter Gipfel in Poesie und Musik, deren Entwickelung ein zeitliches Nacheinander ist, immer nur am Ende eines Gedichtes oder einer Composition befindlich sein kann.

In der Sonatenform, wo sich uns der Höhepunkt der musi-

kalischen Bewegung in der Mitte des Satzes darstellt, nämlich in der schon früher erwähnten „Durchführung," kann daher auch nur so lange von einer Steigerung die Rede sein, als der durch jene Durchführung gebildete Abschnitt der formalen musikalischen Gliederung, welche dem Momente des schärfsten Conflictes im Drama entspricht, wie dort, noch nicht überschritten worden ist. Bis zu diesem Punkte aber ist allerdings eine Steigerung wahrnehmbar, und zwar insofern, als Haupt- und Mittelsatz, die im ersten Theile zeitlich weit von einander abstanden, sich in der Durchführung bis auf wenige Tacte — sei es nun gegeneinander ankämpfend oder zu einander hinstrebend — zu nähern pflegen, ja sich bisweilen sogar, wenn nämlich die musikalische Gestaltung der Themata ihr gleichzeitiges Ertönen erlaubt, in ein und demselben Tacte begegnen. Der Dualismus, in welchem beide Themata zu einander stehen, wiederholt sich somit in immer kürzeren Abständen, um sie, in dem Augenblicke ihrer zeitlichen Berührung oder Kreuzung, für das Gehör in einen einzigen Moment verschwimmen zu lassen. Verkürzte Zeitabstände sind aber für die Musik und Poesie dasselbe, was für die bildenden Künste sich verjüngende Raumabstände bedeuten; wir haben es auf beiden Seiten mit dem Gesetze der Steigerung zu thun.

Völlig durchgeführt und bis in seine letzten Consequenzen entwickelt, begegnen wir jedoch in der Musik dem Gesetze der Steigerung nur in der Fuge. Hier erst kann von einer Zuspitzung nach einem letzten Gipfel hin in einem ähnlichen Sinne die Rede sein, wie sie uns die Architektur am gothischen Dome gewahren lässt. Denn in ihr stellt sich der Höhepunkt, zu dem die Verjüngung hinstrebt, wirklich als der letzte Abschluss des Ganzen dar, der sich, wie in der Architektur in der Höhe, so hier am Ende, d. h. in den letzten Tacten der musikalischen Composition befindet.

Besonders wahrnehmbar zeigt sich das Element der Zuspitzung der Fuge auf ihr Ende zu, in der ihr eigenthümlichen Verjüngung ihrer Themata, die, wenn sie auch in der Sonatenform noch vorkommt, doch hier erst principiell und gleichsam in der Form eines Gesetzes auftritt. Wer den Bau z. B. einer Fuge von Sebastian Bach verfolgt, wird bald bemerken, dass in den meisten Fällen das ursprünglich in regelmässiger und breiter Abwechselung in den Stimmen auftretende Thema, je näher dem Schlusse, in immer kürzeren Zwischenräumen wieder erscheint. Gegen Ende des Fugensatzes genügt aber, der sich steigernden Empfindung und inneren Bewegung, selbst das gedrängtere Wiedererscheinen des Hauptmotivs nicht mehr, hier tritt daher endlich das Thema über dem Thema ein. Indem nämlich die eine Stimme das Thema anhebt, aber noch nicht vollendet hat, intonirt auch schon eine zweite oder dritte Stimme dasselbe, wobei die Stimmen so künstlich ge-

führt sind, dass jede derselben demungeachtet ihr Thema zu Ende zu singen vermag. Ja, es geschieht sogar, um dieses Eintreten des Thema's über dem Thema noch gesteigerter erscheinen zu lassen, dass in einzelnen Fällen die tiefste Stimme das Thema nach seinem ursprünglichen Notenwerthe, die darüber liegende dasselbe um die Hälfte im Notenwerthe verkürzt und die noch höher stehende es vielleicht selbst dreifach verkürzt, vorträgt. Hier haben wir also fast handgreiflich zugleich Steigerung und Verjüngung, die ja, wie wir sahen, fast immer auch eine Verengerung und Verkürzung des ursprünglichen Motivs ist. Höchst bezeichnend heissen daher in der Musik diese Themaeintritte oder Themaveränderungen „Engführungen" und „Verkürzungen."

Wir bemerken noch, dass das Thema, ebensowohl wie es eine Verkürzung seines Notenwerthes zulässt, auch eine Verlängerung desselben gestattet, die wir darum ebenfalls in der Fuge finden. Den Grund dafür anzugeben, ist hier noch nicht am Platze.

Der Unterschied zwischen der musikalischen Steigerung in der Sonatenform und der Fuge ist, nach allem Gesagten, wie man sieht, ein sehr wesentlicher. Bei der in der Mitte des Satzes liegenden Gipfelung, wie sie die Sonatenform gewahren lässt, senkt sich meist die gesteigerte Empfindung nach dem Schlusse hin wieder zur Ruhe ab, besonders auch mittelst der in der Reprise erfolgenden Verschmelzung der beiden Motive in der Tonica. Die Steigerung in der Fuge dagegen bleibt bis zum Schlusse hin in ununterbrochener Continuität, setzt sich daher, da keine eigentliche Rückkehr zur Ruhe mehr erfolgen kann, für das durch das Gehör vermittelte Gefühl ebenso sehr in's Unendliche fort, wie sich der letzte Gipfel der gothischen Thurmpyramide für die durch den Gesichtssinn vermittelte Empfindung *in infinitum* zuspitzt.

Dass auch in dem Verhältniss verschiedener ganzer Sätze eines Werkes zu einander eine Steigerung sich offenbaren könne, ist selbstverständlich. So zeigen — abgesehen von der dramatischen Spannung — die verschiedenen Sätze des *Sextettes* im *Don Juan* eine ununterbrochene Steigerung, sowohl des musikalischen Ausdrucks, wie der Tonhöhe, der Zahl der Stimmen, des Tempo's und der musikalischen Bewegung. So tritt am Schlusse der *neunten* Beethoven'schen *Sinfonie* der Chor noch als ein Letztes hinzu, nachdem alle durch das Orchester zu erreichenden Steigerungen erschöpft sind. Wiederum eine andere Weise musikalischer Steigerung zeigt sich im langsam und allmählig anwachsenden *Crescendo*, das im *Forte* gipfelt, um sich dann im *Diminuendo* wieder ebenso allmählig zu verlieren und hinabzusenken. —

Das aller Steigerung innewohnende Princip ferner, das Beschattete, Schwere, Lastende in der Tiefe, das Lichte, Leichte, Luftige in der Höhe zur Erscheinung zu bringen, zeigt sich auch

in der Zusammensetzung und Gliederung des Orchesters, so wie in seiner, den hierdurch gegebenen Bedingungen entsprechenden Behandlung durch unsere classischen Meister. Denn im Orchester liegen Contrabässe, Bassposaunen, Basshörner, Fagotts und Violoncelli's nicht etwa nur ihrem natürlichen Tonumfange nach in der Tiefe, sondern lassen auch, wie alles der Tiefe Angehörende, dunkle beschattete Farben und eine verhältnissmässig geringe Beweglichkeit gewahren. Dagegen füllen die schon helleren Clarinetten, hohen Hörner und behenden Bratschen die Mitte, während die klar tönenden und höchst beweglichen Geigen und Flöten, oder die durch grelle Farben hervorleuchtenden Trompeten und hervorstechenden Oboen die Höhe einnehmen, um hier entweder vorzugsweise das Element der Bewegung darzustellen, oder blendende und energische Lichter aufzusetzen.

Wir finden ferner in allen Künsten das Gesetz der Modulation. Moduliren heisst wörtlich genommen: wechseln; es bezeichnet aber zugleich auch ein durch wechseln und abwechseln bewirktes Verbinden des Verschiedenartigsten, oder ein allmähliges Uebergehen aus einem Zustand in den andern. Die Ausdrücke: Durchbildung, Vermittelung, Abtönung sind daher nur verschiedene Namen und Formen desselben Gesetzes. Am schärfsten kennzeichnen wir das Wesen der Modulation, wenn wir sie als das Element der Vermittelung, besonders zwischen den Gegensätzen, wie sie sich in dem Schönheitsgesetz des Contrastes und des mit ihm verbundenen Dualismus darstellen, bezeichnen.

Die Modulation ist schon aus dem Grunde unter die Schönheitsgesetze zu rechnen, weil wir sie auch in der Natur, und zwar in der, allen ihren Geschöpfen eigenthümlichen Durchbildung zu einem innerlich und äusserlich vermittelten Ganzen, ausgesprochen finden. Auch die Natur liebt keine Sprünge, sondern zeigt uns Uebergänge; wo wir dieselben nicht gewahren, ist sie unschön. Wir begegnen dann ihren Schöpfungen entweder auf den untersten Stufen, oder in ihren ersten Anfängen. Dies gilt auch von chaotischen Massen, wie wir sie im wilden Felsgestein enger Gebirgsthäler, oder in den schwimmenden Eisbergen der Polarmeere erblicken, die wohl den Eindruck der Zerrissenheit und Grossartigkeit, nicht aber den der vermittelten Schönheit hervorzurufen vermögen. Zu schroffe oder unvermittelte Anschlüsse der Theile eines Ganzen an einander heissen uns sehr bezeichnender Weise sogar unnatürlich; weil wir in dem Gestaltlosen und Unförmigen noch nicht jene höhere Natur anerkennen wollen, die es mit der Bildung von Organismen und darum auch erst mit der Schönheit zu thun hat.

Wir entnehmen den Namen für unser Gesetz der Musik. Freilich, nicht in dem beschränkten Sinne, in welchem die Bezeichnung Modulation dort gebraucht wird. Die Lehre von der Modu-

lation bildet in der Musik nur einen Theil der Harmonie-Lehre und will den Schüler befähigen, auf eine natürliche und zwanglose Weise aus einer Tonart in die andere überzugehen. Je entfernter der Verwandtschaftsgrad zweier Tonarten hierbei ist, um so mehr Geschicklichkeit wird aufgewandt werden müssen, um, in für das Ohr befriedigender Weise, aus der einen in die andere zu moduliren.

Man sieht, dass selbst auf diesem beschränkten Felde das Gesetz sich seinem wesentlichen Inhalte nach deutlich ausspricht, und dass wir daher berechtigt sind, die Bezeichnung der Modulation auch auf alle die Fälle anzuwenden, wo es sich in weiteren Kreisen wahrnehmen lässt. Wenn daher auch in der Musik vor allem Tonarten, die jeder Verwandtschaft unter einander entbehren, durch eine glückliche Modulation unter einander verbunden werden sollen, so gilt uns doch auch hier schon alles das als Modulation, was dazu beiträgt, die im Tonreiche existirenden Gegensätze von Höhe und Tiefe, Ruhe und Bewegung, hellen und dunkeln, weichen und harten Klangfarben, Stärke und Schwäche u. s. w. zu vermitteln. Ein unvermitteltes Nebeneinander von Höhe und Tiefe ist überall da, wo es nicht durch eine besondere Stimmung oder Situation gefordert wird, unschön. Höhe und Tiefe fordern eine Vermittelung. Wir finden dieselbe, wo es sich um Melodie handelt, in einem stufenweisen, oder aus mässigen Intervallenschritten bestehenden Fortgang derselben. Hätte Beethoven, im *Fidelio*, melodisch sich anhaltend in grossen, übermässigen oder verminderten Intervallen bewegt, so würde der, das Intervall der verminderten Septime umfassende Ausruf Leonorens: „Abscheulicher!“, womit sie ihre grosse Scene und Arie einleitet, ohne die tiefe Wirkung bleiben, die jenes Intervall, seiner Seltenheit halber, an dieser Stelle hervorruft.

Innerhalb des Umfangs der Harmonie werden Höhe und Tiefe durch die Mitteltöne, und in den Fällen, wo die Harmonie polyphon geworden, durch die Mittelstimmen geeinigt. Es ist deshalb z. B. im vierstimmigen Vocalsatze im allgemeinen räthlich, keinen Abstand zwischen den Mittelstimmen eintreten zu lassen, der das Intervall einer Sexte überschreitet. Geschähe dies anhaltend, so würden entweder die Oberstimmen eine zu hohe Lage gegen die Unterstimmen, oder diese einen zu weiten Abstand von den Oberstimmen für das Ohr gewahren lassen.

Noch bedeutsamer wird die musikalische Modulation in Bezug auf eine Vermittelung der contrastirenden Klangfarben des Orchesters. Schon in dem Tutti aller seiner Instrumente begegnen wir sogenannten Füllstimmen, deren Bedeutung die innigere Verschmelzung der contrastirenden Klangfarbenmassen der verschiedenen Chöre oder Gruppen des Orchesters ist. Aber auch innerhalb dieser Gruppen finden sich Instrumente, deren Toncharakter sich besonders dazu eignet, die Klangfarbe des andern Instrumenten-Chores zu ver-

schmelzen, und deren Nichtanwendung im geeigneten Falle daher ein Verstoss gegen das Gesetz der musikalischen Modulation sein würde.

So stehen z. B. die Hörner vermittelnd zwischen den Holz- und Blechbläsern; da das Horn zwar den Blechklang, zugleich aber auch eine Rundung und Weiche des Tones besitzt, die dem Klange der Fagotts, Clarinetten und Flöten verwandt ist. So stehen wiederum Fagotts und Oboen, mit ihren, den Mitteltönen des Cello's und der Geige verwandten Klängen, vermittelnd zwischen dem Bläserchore einerseits, und dem Streichquartett andererseits. So vermittelt, innerhalb des letzteren, die Bratsche die zwischen dem Toncharakter der Bässe und Geigen vorhandene Kluft, woraus der Mangel modulatorischen Sinnes jener Componisten der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hervorgeht, die den Bratschen fast durchweg die undankbare Aufgabe stellten, die Bässe, *unisono* mit den Celli's, in der höhern Octave zu verdoppeln. So endlich mildern Horn und Fagott, in Stimmungsmomenten, wo die hohen Töne des Cello's zu scharf hervortreten würden, den Klang derselben in höchst verschiedener Weise, ohne ihn jedoch aufzuheben.

Aus dem Gesagten geht schon hervor, wie sehr auch ein, um des Effects willen, angewandtes, unvermitteltes Nebeneinander eines *Fortissimo* und *Pianissimo* gegen das Gesetz der Modulation streitet. Auch hier werden nur besondere Momente oder besondere Stylweisen einen solchen Sprung gestatten, während im Uebrigen das *Crescendo* und *Decrescendo* sich als das vermittelnde Element erweisen. Endlich offenbart sich das Gesetz der Modulation auch in jenen unzähligen und feinen, auf Stärke und Schwäche, Bewegung und Ruhe, Ausführung und Nüancirung bezüglichen Zeichen und Abbreviaturen, die dazu bestimmt sind, den musikalischen Ausdruck vorzuschreiben und die für eine Composition dieselbe Bedeutung haben, welche für ein Bild die Uebergänge aus Licht in Schatten, aus unruhigen in ruhige Linien u. s. w. besitzen. Hieraus ergiebt sich, dass auch das ganze, weite Gebiet des musikalischen Vortrags von dem Gesetz der musikalischen Modulation beherrscht wird, und dass aller Vortrag daher nur einen Werth habe, wenn er auf einem feinen Verständniss der Aufgaben der letzteren beruht.

Die eingehendere Erörterung der Modulation in der Musik setzt uns, bezüglich einer Kennzeichnung der Wirkungen desselben Gesetzes in den anderen Künsten, in den Stand, uns kürzer zu fassen.

In der Malerei hat die Modulation zwischen Helle und Dunkel, blendendem Licht und tiefer Nacht, ferner zwischen grellen oder schreienden und zwischen ruhigen und bescheidenen Farben, endlich zwischen gezackten und wellenförmigen Linien, zwischen Hintergrund und Vordergrund u. s. w. zu vermitteln. Alles, was wir daher in einem Bilde als seinen Gesammtton, oder Grundton,

als seine Abtönung, oder seine Mitteltöne bezeichnen, gehört hierher. Auch die Ausdrücke: hohe Töne und tiefe Töne, gesättigter Ton, Schattirung, Halbdunkel, Farbenschmelz u. s. w. gehören hierher. Die vielfache Anknüpfung dieser Ausdrücke, an das der Musik angehörende Gebiet des Tones, beweist, dass das Element der Modulation vor allen anderen Künsten in der Tonkunst heimisch sein müsse, und dass wir daher berechtigt waren, die Bezeichnung des ganzen Gesetzes aus ihrem Reiche zu entlehnen.

In der Plastik zeigt sich das Element der Modulation in jener Durchbildung der Form, durch welche eine natürliche Vermittelung der Theile eines Ganzen zu einander angestrebt wird; nicht weniger in dem Bemühen, allmählige Uebergänge, und dadurch eine Harmonie zwischen den vier oder acht verschiedenen Ansichten, welche ein plastisches Bildwerk zulässt, herbeizuführen. Man sieht daraus, dass alles, was in der Kunst „Feilen“ genannt wird, eine Verwirklichung des Gesetzes der Modulation ist.

Der Sculptur gegenüber hat dieser Ausdruck eine doppelte Bedeutung, weil er sich auf das Werkzeug bezieht, mit welchem, künstlerisch bewaffnet, der Meister die letzte Hand an sein Werk zu legen pflegt.

Welche Bedeutung das Feilen in der Poesie habe, lehren uns die eigenen Bekenntnisse unserer grossen Dichter. Schiller besonders gesteht, dass er damit fast niemals zu Ende komme, und Goethe liess, selbst in jenen kleinen Liedern, die uns wie Kinder des Augenblicks erscheinen, mitunter Monate lang ein einziges Wort offen. Das zunächst sich ihm darbietende passte in solchen Fällen nicht in die übrige Umgebung, trat entweder aus derselben als unorganisch und zu prosaisch heraus, oder verstiess, indem es unvermittelt erschien, nicht nur gegen die Einheit des Ganzen, sondern auch gegen das Gesetz der poetischen Modulation. Auch nachträglich eingeschobene, vorbereitende Verse oder Verszeilen, Kürzungen u. s. w., wollen die Theile eines Gedichtes natürlicher mit einander verbinden und zielen daher auf eine schöne Modulation. Die poetische Modulation hat also dieselbe Aufgabe, wie die musikalische, malerische und plastische; sie will, wie diese, nicht nur formale Unebenheiten, sondern auch zu grelle Sprünge des Gedankens und der Empfindung vermitteln.

In der Architektur ist es ebenso. Hier finden wir in den sogenannten vermittelnden Zwischengliedern die Elemente der Modulation. Dieselben haben den organischen Anschluss der Theile eines Gebäudes aneinander zum Zweck. Sie motiviren daher z. B. den Ansatz eines Thurmhelms, (auch Thurmhaube oder Thurmpyramide genannt) über dem Thurm, der von ihm gekrönt werden soll, oder wollen ein Giebelfeld, mit der Façade des Tempels, über welcher es sich erhebt, organisch verbinden. Auch die den Architrav mit dem Ca-

pitäl der Säule verbindenden Mittelglieder, die Art ferner des Anschlusses des Capitäls an den Schaft der Säule, die Weise der Motivirung des Ueberganges des vierseitigen Thurmes in den achteckigen, die Gruppirung der sogenannten Dienste um den Schaft des gothischen Pfeilers, das Bestreben, eine Verjüngung nur allmählig und nicht sprungweise eintreten zu lassen u. s. w., sind bezeichnend für das Element der Modulation in der Architektur.

Die Modulation greift, wie man sieht, vielfach in das Gebiet der andern Schönheitsgesetze hinüber, indem sie bald eine straffere, organische Einheit, bald eine natürlichere Entwickelung des Gesetzes der Steigerung und Verjüngung, bald eine Milderung der zu schreiend einander gegenüberstehenden Gegensätze, bald eine freiere Behandlung einer zu steif erscheinenden Symmetrie, oder einen wohlthuenden Wechsel — sei es zwischen verschiedenen Ausdrucksformen, sei es zwischen verschiedenen Stimmungen — zum Zwecke hat. Sie ist daher nicht nur das Element der Vermittelung in jedem einzelnen Falle eines jeden dieser Gesetze, sondern sie vermittelt auch zwischen diesen Gesetzen selber, löst sie aus ihrer Starrheit, bringt sie in Fluss und lässt ihren todten Buchstaben eine schöne innere Nothwendigkeit werden; sie versöhnt somit Theorie und Praxis in der künstlerischen Freiheit.

Wir kommen nun zu dem Gesetz der organischen Entwickelung, welche eins ist mit dem Gesetze der künstlerischen Einheit eines Ganzen. Auch hier liefert uns das Vorbild die Natur. Wie diese weise Künstlerin, aus dem unscheinbaren Pflanzenkeim, Blätter, Blüthen und Früchte, die unter einander die innerste Beziehung auf ihren gemeinsamen Ursprung gewahren lassen, ja gewissermaassen nur als verschiedene Momente ein und derselben Entwickelung sich darstellen, hervorbildet, — wie aus der unscheinbaren Eichel jener nach Jahrhunderten zählende Riesenbaum erwächst, der seine mächtigen Aeste, weithin schattend, ausbreitet, und an dem doch nicht ein Blättchen ist, das nicht dasselbe organische Bildungsgesetz gewahren liesse, so liegt auch in den ersten Motiven eines Kunstwerkes seine spätere Entwickelung und Vollendung *in nuce* vorgebildet.

Die erste Bedingung der organischen Einheit eines Kunstwerkes ist, dass Inhalt und Form einander decken; dass der Inhalt keinen Ueberschuss an Geist und Empfindung gewahren lasse, welchen die Form nicht zu tragen oder zu entwickeln vermag; dass aber auch umgekehrt die Form keinen Umfang und kein Gewicht besitze, den ein leichter und schlichter Inhalt nicht mehr auszufüllen, oder aufzuwiegen im Stande ist.*)

*) Plotin drückt diese Forderung in dem Satze aus, dass alles hässlich zu nennen, was nicht von der künstlerischen Idee ganz bezwungen sei.

Wo wir es mit dem künstlerisch durchgebildeten Talente oder Genie zu thun haben, ergiebt sich eine solche Einheit von selbst. Der künstlerische Gedanke kleidet sich dann mit innerer Nothwendigkeit in die seinem Wesen gemässen Formen, Farben und Rhythmen; während mangelnde Durchbildung und mangelnde Begabung häufig das Widersprechendste zusammenzuschweissen sich abmühen. Selbst das Talent, wenn ihm die künstlerische Durchbildung fehlt, setzt häufig Inhalt und Form in den ungeheuerlichsten oder lächerlichsten Gegensatz. Kann man sich etwas Geschmackloseres denken, als wenn die innigsten und zartesten Bekenntnisse eines Liebenden, besonders, wenn er uns versichert, dass nur die Geliebte und die Sterne ihn hören, von einem ganzen Männerchor vorgetragen werden, oder, wenn die grossen reichen Mittel des Orchesters aufgeboten werden, um der beschränktesten subjectiven Stimmung, z. B. einem Liebeslied, einer Serenade, Ausdruck zu geben? Oder kann mehr gegen die Intentionen eines Meisters gesündigt werden, als wenn man seine Claviersonaten, oder seine Lieder ohne Worte, die er eben, weil es nur kleine Stimmungsbilder sein sollten, für das dem subjectiven Musikleben so geeignete Clavier dichtete, nach seinem Tode instrumentirt und ihm noch damit einen Gefallen zu thun glaubt?

In der Poesie begegnen wir einem ähnlichen Mangel an Einheit des Inhalts und der Form, wenn wir kleine Lebensbilder, oder Idyllen, wie z. B. das bekannte Gedicht „Hannchen und die Küchlein," in heroische Hexameter gekleidet sehen; in der Architektur, wenn wir christliche Kirchen in der Form griechischer Tempel, Bahnhöfe im gothischen Style erbaut sehen; in der Malerei, wenn wir Genrebilder, in der Gestalt von Fresken, die Wände ganzer Gebäude füllen, oder grosse, heroische Gegenstände im Umfange von Miniaturbildern ausgeführt erblicken; in der Plastik endlich, wenn sie uns die Statuen von Männern, die sowohl das Costüm, als auch das Geistesgepräge ihres Zeitalters trugen, und deren sich entweder unsere Eltern, oder wir selber, noch erinnern, in der antiken *Toga* oder in idealer, griechischer Nacktheit, gleichsam als wären sie in dieser Gestalt als Halbgötter unter uns einhergewandelt, darstellt.

Die organische Einheit eines Kunstwerkes zeigt sich ferner darin, dass kein Tact, kein Glied, keine Verszeile sich finde, die nicht auf das erste Motiv, oder auf die Entwickelung neuer Motive aus Theilen jenes ersten Motivs, zurückzuführen wären. Die Musik lässt vor allem eine solche Entwickelung bis in das Einzelnste zu. Haben wir doch bei Anhörung eines fugirten Satzes von Bach, ebenso in vielen Sinfoniesätzen unserer classischen Meister, das Gefühl, als sähen wir vor unsern Augen, aus unscheinbarem Kern, einen ganzen Baum mit all seinen Aesten, Blüthen und Blättern er-

wachsen. So ist z. B. von dem ersten *Allegro* der Beethoven'schen *Cmoll-Sinfonie* ohne Uebertreibung zu sagen, dass dieser ganze, gewaltige Satz, trotz der scheinbar schrankenlosen Freiheit seiner Bewegung, aus den vier Tönen des Anfangsmotivs entstanden sei. Welch ein Reichthum und doch welche organische Gliederung bis in den letzten Tact, welche Mannigfaltigkeit und doch wieder welche streng und kühn durchgeführte Einheit! Hier ist kein Atom, das nicht derselben Wurzel und demselben Bildungsgesetze seine Entstehung verdankte.

Ein Ineinander aller Elemente der künstlerischen Form und ihres poetischen Inhaltes, wie wir es in diesen und ähnlichen classischen Musterwerken vor Augen haben, ist nicht zu verwechseln mit einem Nebeneinander, wie es so manche Composition gewahren lässt, deren Schöpfer wohl das Streben nach künstlerischer Einheit, nicht aber die Durchbildung und Begabung besitzt, jene nur äusserliche Zusammensetzung seiner Motive, die an die Zusammenfügung der Theilchen eines Mosaik erinnert, zu überwinden und zu einem lebendig ineinandergreifenden Organismus zu steigern.

So bedeutend sich auch die bisher erwähnten Schönheitsgesetze erweisen, so haben wir doch das vornehmste von allen bis jetzt noch gar nicht berührt. Wir meinen das in allen Künsten wirksame Gesetz der Proportion, zu welchem uns das Gesetz der organischen Entwickelung und Einheit auf eine natürliche Weise hinüberführt, indem dasselbe seine bedeutungsvollste Verwirklichung in den schönen Proportionen eines Kunstgebildes findet. Es sei uns daher erlaubt, hier etwas ausführlicher zu werden.

Vorerst sei bemerkt, dass wir eine zwiefache Proportion annehmen. Die eine ist vorwaltend ideeller Art, die andere sowohl geistiger wie materieller Natur.

Jene vorwaltend auf ideellen Bezügen beruhende Proportion geht aus dem Postulate hervor, dass, zwischen der Idee, der Bedeutung oder Bestimmung eines Gegenstandes und seiner Grösse oder seinem Umfange, ein gewisses proportionales Verhältniss walten müsse. Darum empfangen wir, wo dieser Forderung nicht Rechnung getragen wird, Eindrücke des Unvollkommenen, Widersinnigen oder Verfehlten. Die *Peterskirche* zu Rom z. B. wird uns, in's Niedliche verkleinert, nur als zwecklose Spielerei gelten, wie wir sie beim Conditor stehen sehen, und zwar eben aus dem Grunde, weil ihre Grösse in diesem Falle in keinem Verhältniss mehr zu ihrer Idee und Bestimmung steht. Erst dann, wenn sie in einem beiden entsprechenden Umfange auf uns wirkt, d. h. wenn wir ihr an Ort und Stelle gegenüber stehen und ihre ungeheueren Verhältnisse, indem wir ihr Inneres betreten, an uns und der darin umherwandelnden Menge, die sie ihrer Idee nach zu umschliessen bestimmt ist, messen, fängt sie an, den Eindruck des Erhabenen und der Majestät zu machen.

Die andere Art der Proportion beruht zum grossen Theil auf der Forderung einer ebensowohl organischen und zweckmässigen, wie übersichtlichen Gliederung eines Gegenstandes. Wird uns doch auch das Ungeheuere erst fasslich, wenn es eine Gliederung zeigt; diese Gliederung aber wiederum erst verständlich, wenn sie sich als eine, wenn auch nur entfernt und annähernd ähnlich organische darstellt, wie sie uns überall in der Natur vor Augen steht.

Damit ist jedoch das, was unter Proportion in einem künstlerischen Sinne zu verstehen ist, noch nicht erschöpft. Die Natur zeigt uns zwar immer das Zweckmässige der Gliederung ihrer Geschöpfe, häufig zugleich aber auch ein damit verbundenes Unschöne; z. B. in der Spinne. Die Proportionen eines Kunstwerks dagegen sind nicht nur stets zweckmässige, der Bestimmung und Idee ihres Gegenstandes entsprechende, sondern beruhen immer zugleich auch auf Schönheit.

Da es nun aber, bei einer nur oberflächlichen Auffassung, scheinen könnte, als wenn das Gesetz der Proportion und der Symmetrie einander vielfach deckten, so wollen wir hier sogleich bemerken, dass es sich bei der Proportionalität nicht, wie bei der Symmetrie, um die Einheit und Zusammengehörigkeit zwei sich gleichender, sondern zwei ungleicher Theile eines Ganzen, wie wir später sehen werden, handelt, und dass es darum darauf ankommt, darzuthun, „warum wir, von zwei auf verschiedene Weise in ungleiche Theile getheilten Ganzen, das eine schön, das andere unschön getheilt finden.“

Voerst jedoch wollen wir das Gesetz der Proportion noch nicht in dieser seiner besonderen Bedeutung, sondern mehr in seiner Allgemeinheit in den verschiedenen Künsten nachzuweisen versuchen.

Der Plastik und Malerei werden die Gesetze der Proportion durch die ihnen in der Natur vor Augen stehenden Vorbilder überliefert. In erster Linie zeigt sich also hier Mutter Natur selber als Künstlerin und man darf, ohne zu viel zu sagen, behaupten, dass unter ihren Millionen Geschöpfen kaum eins existire, dessen Gliederung, mit Bezug auf den im eigenen Selbste ihm gegebenen Mittelpunkt, aller Proportion baar sei.

Auch vom Standpunkte der Proportion zeigt sich der Mensch als das vollkommenste aller auf unserm Planeten existirenden Wesen. Allein unter ihnen aufrecht wandelnd, indem die vordern Gliedmaassen die Bedeutung von Bewegungswerkzeugen gänzlich abgelegt haben, von wundervoller Gliederung, die zugleich den Gesetzen der Symmetrie, des Gegensatzes (z. B. zwischen Auge und Ohr, Stirn und Mund, Hand und Fuss,) und der Verjüngung (z. B. von Hüften, Brust und Schultern nach dem Haupte) entspricht, sein Antlitz den Gestirnen zugewandt, und den Stempel seiner höhern Abkunft tragend, wird er sich selber höchster Gegenstand der Kunst. Man hat sich mit Recht

daran gewöhnt, das Haupt des Menschen der Proportion der Glieder und Theile seines Leibes als Maassstab zu Grunde zu legen. Indem ein idealer Normal-Mensch hierbei im Geiste vorausgesetzt wird, kann man mit fast mathematischer Bestimmtheit sagen, ein Arm oder eine Hand sei im Verhältnisse zum Haupte zu lang, die Beine im Verhältnisse zum Rumpfe, dessen Maass wiederum nach Kopflängen genommen ist, zu kurz u. s. w. In verwandter Weise lassen sich bestimmte Normen, behufs Messung und Beurtheilung vollkommener oder unvollkommener Proportionen, für die Thier- und Pflanzenwelt und somit wiederum für die sie darstellende Plastik und Malerei festsetzen.

Die Proportionen der Architektur beruhen zunächst ebenfalls wieder auf Maassen, die von der Gestalt des Menschen hergenommen wurden. Am deutlichsten wird dies bei der antiken Säule; dieselbe erscheint gleichsam als die, sowohl ihrer vorwaltenden und verticalen Längengestalt, wie ihren Abschnitten nach, vergrösserte Copie ihres Vorbildes, an der — freilich immer nur mit leiser und ganz allgemein gehaltener Andeutung — das Capitäl dem Haupte, der Schaft dem Rumpfe und der Sockel, wie schon sein Name besagt, dem Fusse entspricht. *) Um uns hiervon noch mehr zu überzeugen, sehen wir die Säule, in der *Karyatide*, aus einer blossen Andeutung in die volle Verwirklichung ihres Urbildes übergehen.

Doch würden diese Beziehungen auf uns selbst und die uns umgebende Welt noch nicht ausreichen, um einen auf folgerichtige Proportion gegründeten Styl entstehen zu lassen. Hier treten nun gewisse, entweder in der gesammten Natur sich wiederholende, oder unserm Geiste angeborene, und auf Proportion basirte Urformen in ihr Recht und liefern Normaltypen, die uns festen Boden unter die Füsse und einen untrüglichen Maassstab in die Hand geben. Solche Urformen sind, mit Bezug z. B. auf den Grundriss eines Gebäudes: der *Kreis*, das *Oval*, der *Halbkreis*, das *Quadrat*, das *Rechteck*, *Sechseck*, *Achteck*, das *Kreuz*, oder mit Beziehung auf den Aufriss: die *Säule*, der *Rundbogen*, der *Spitzbogen*, abermals der *Halbkreis*, die *Pyramide*, der *Winkel* u. s. w.

Dass man auch in der Poesie von mangelnder Proportion der Theile eines Werkes, in ihrem Verhältnisse zum Ganzen, reden kann, ist bekannt. Hat man doch, selbst in Dichterwerken ersten Ranges, solche Ausstellungen gemacht. So gilt der Theil der Unterredung Hamlet's mit dem Schauspieler, der sich über gute oder schlechte Darsteller ergeht, für zu lang und unorganisch und daher unproportionirt, da er ganz ausser dem Stücke liegt, und weggeschnitten

---

*) Vitruv vergleicht sogar die *dorische* Säule mit dem männlichen, die *jonische* mit dem weiblichen Körper.

werden kann, ohne dass am Leibe desselben das Geringste fehlen würde. So fühlte Goethe, bei der Wiederansicht des ersten Entwurfs seines *Götz*, dass ihm die Gestalt der *Adelheid*, in die sich der jugendliche Dichter bei der Ausarbeitung zu verlieben angefangen, im Verhältniss zur Hauptperson und den übrigen Personen des Stückes, zu sehr Mittelpunkt geworden war, und beschränkte diesen Charakter in der zweiten Bearbeitung auf engere Grenzen.

So entzückt uns die Proportion aller Theile in den *Wahlverwandtschaften* desselben Dichters. Da ist kein Motiv — sei es nun die Erörterung der einander anziehenden oder abstossenden chemischen Stoffe, oder des Kohlenlagers, das *Ottilien* Kopfschmerzen verursacht — keine Episode — nenne sie sich „die wunderlichen Nachbarskinder" oder behandle sie einen Baron und Baronesse, einen „Mittler," einen „Architekten" — die sich nicht auf den leitenden Grundgedanken bezögen und daher, als zur organischen Gliederung des Ganzen gehörend erwiesen. Da haben wir vier Haupt-Charaktere, die sich in der einen paarweisen Zusammenstellung abstossen oder gleichgültig lassen, während sie einander in der andern, wie der Magnet den Magnet, anziehen und sich somit in beiden Fällen in wundervoller Proportion am Organismus, der im Kunstwerke ausgesprochenen Idee, darstellen.

Was nun die Musik angeht, so besteht ein wesentlicher Theil ihrer höheren Compositionslehre — in der musikalischen Theorie „Formenlehre" genannt — in der Erörterung der ihren Kunstschöpfungen eigenthümlichen Proportionen. Diese Proportionen gehen, ebenso wie in den bildenden Künsten, aus der Forderung eines richtigen und schönen Verhältnisses aller Theile, sowohl zum Ganzen, wie untereinander hervor, so dass die Gliederung einer musikalischen Composition, falls sie diesem Postulate irgendwo nicht entspricht, fehlerhaft genannt und mit den, auch in der Musik technisch gewordenen Ausdrücken: „zu kurz" oder „zu lang," bezeichnet wird. Es kann z. B. von einer, im Verhältnisse zum Ganzen eines Sonatensatzes, „zu kurz" gerathenen „Durchführung," oder von einer „zu lang" ausgesponnenen „Coda," oder einem zu knapp gehaltenen Mittelsatze, gegenüber einem weit ausgeführten ersten Motiv, die Rede sein, und zwar mit derselben Sicherheit, mit welcher der Maler von Verzeichnungen, der Bildhauer von einem zu kurzen Arm, einem zu langen Beine, redet. Dies findet seinen Grund darin, dass die Ausdrücke: „kurz" und „lang," in Raum und Zeit eine gleiche Bedeutung besitzen, weshalb sie auch ganz besonders dazu geeignet sind, darzuthun, dass es sich bei ihrem Gebrauche für alle Künste um ein und dasselbe handelt, nämlich um Proportionen.

Alles bis hierher über Proportion Gesagte hat jedoch nur den Werth von Andeutungen, im Vergleich mit der grossen Entdeckung,

welche A. Zeising, in seiner „neuen Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers," im Jahre 1854 zuerst veröffentlichte. Zwar wurde sein „bisher unerkannt gebliebenes, die ganze Natur und Kunst durchdringendes, morphologisches Grundgesetz" anfänglich im grossen Publikum, wie dies gewöhnlich bei neuen Entdeckungen geschieht, ziemlich unbeachtet gelassen, während auch die Wissenschaft dasselbe anfänglich nicht zu würdigen schien. In den letzten Jahren jedoch ist es anders geworden. Sein Werk hat seitdem Aufsehn erregt, und Lemcke sagt in seiner *populären Aesthetik* nicht mit Unrecht, dass mit dem Zeising'schen Grundgesetze der gesammten Kunsterforschung ein Dienst geleistet worden sei.

Wir vernehmen nun zwar im Geiste schon die Stimmen derjenigen, die dagegen eifern werden, dass in dem Gebiete der Kunst, wo die Freiheit herrschen solle, mit Messen und Zählen irgend etwas bewiesen, oder erreicht werden könne. Auch wir halten die Kunst für eins der Gebiete der freiesten Entfaltung des menschlichen Geistes, möchten aber demungeachtet an der Meinung des Aristoteles festhalten, der da behauptet, dass eine wesentliche Seite aller Schönheit und Harmonie in der Einfachheit und Commensurabilität gewisser Maass- und Zahlenverhältnisse beruhe, wie er denn auch von den Rhythmen sagt, dass sie deshalb angenehm wirken, weil sie auf einem rationalen, geordneten und leicht berechenbaren Zahlenverhältnisse beruhen. *)

Zeising selber sagt sehr wahr, dass die Zahlen und Maasse keineswegs etwas so Profanes und schlechthin Durchsichtiges seien, als man den Proportionen gegenüber, bei ihrer Anwendung auf die Kunst, glauben machen möchte. Auch sie hätten ihre Mystik, ihre dunkeln geheimnissvollen Beziehungen; und wo sie das Dunkel lichteten, das Geheimniss lösten, da wirkten sie nicht profanirend, sondern überraschend und frappirend. „Uebrigens," fährt er fort, „ist es eine ganz falsche Vorstellung, dass die Schönheit durch Entschleierung preisgegeben und zerstört werde. Die Schönheit braucht, gleich der wahrhaft Schönen, die Aufhebung des Schleiers nicht zu fürchten; im Gegentheil, sie wird ohne Schleier schöner erscheinen, als mit demselben." Und treffend fügt er hinzu: dass wenn das gesteigerte Bewusstsein den Genuss verdürbe, die Rohesten ja am Besten dran sein würden. Sie hätten aber in der That nur das vor dem Gebildeten voraus, dass sie sich leichter am Unschönen erfreuen, worum sie wohl Niemand beneiden würde.

Zeising fasst sein Gesetz in folgende wenige Worte: „Wenn die Eintheilung eines Ganzen in ungleiche Theile proportional erscheinen soll, so muss sich der kleinere Theil zum grösseren rück-

*) Probl. 19, 35 und 38.

sichtlich seines Maasses ebenso verhalten, wie der Grössere zum Ganzen; oder in umgekehrter Ordnung: das Ganze muss zum grösseren Theil in demselben Verhältnisse stehen, wie der grössere Theil zum kleineren.“

Dieses Gesetz wird in der Mathematik auf geometrischem Wege durch den sogenannten goldenen Schnitt gefunden, welcher ein Ganzes in zwei ungleiche Theile scheidet, von denen Zeising den grösseren den *Major*, den kleineren dagegen den *Minor* nennt. Der *Minor* verhält sich nun — ganz der obigen Feststellung des Gesetzes durch Zeising entsprechend — genau so zum *Major*, wie dieser zum Ganzen.

Auf arithmetischem Wege ist das in Rede stehende Gesetz — so weit man sich hier auch in die Brüche verlieren möge — nicht mit derselben Genauigkeit darstellbar, wie auf geometrischem; aber doch auch hier so annähernd und mit so viel Sicherheit wie nöthig, um seine Bedeutung den Künsten gegenüber in's volle Licht zu stellen.*)

Im Allgemeinen lässt sich (besonders den von uns unten mitgetheilten und keines spezielleren Eingehens bedürfenden Berechnungen gegenüber) als kennzeichnend feststellen, dass der *Minor* niemals ganz zweimal im *Major* enthalten ist; präciser ausgedrückt: dass die Summe des *Minor*, zweimal genommen, die Summe des *Major* nicht ganz um $^1/_5$ etwa übertrifft. Ziemlich genau ist z. B. die Theilung der Zahl 89 in 55 und 34. Verdoppelt man nun den *Minor* 34, so erhält man in der Zahl 68 eine Summe, die, wenn sie die Summe des *Major*, statt um nur 13, um $13^3/_4$ Einheiten überträfe, ziemlich genau ein volles Fünftel mehr betragen würde wie dieser. Es fehlen ihr somit nur $^3/_4$ einer Einheit, um sich zum *Major* so wie $^5/_5$ zu $^4/_5$ zu verhalten. Aehnliches ergiebt die Proportion 55 : 34 : 21. Auch hier würde der verdoppelte *Minor* 42, wenn er den *Major*, statt um nur 8, um $8^1/_2$ Einheiten überträfe, zu ihm in dem Verhältnisse von $^5/_5$ zu $^4/_5$ stehen.

In einem annähernden Verhältnisse steht der *Minor* zum *Major* in allen unten von uns angeführten Beispielen musikalischer Proportion. Denn, wenn der *Minor* hier auch in seiner Verdoppelung den *Major* nicht immer gerade um ein Fünftel

---

*) Zeising findet das Gesetz auf arithmetischem Wege wie folgt: »Zuerst muss man die gegebene Zahl halbiren, dann das Quadrat der ganzen Zahl und das Quadrat ihrer Hälfte, aus dieser Summe so genau als möglich die Quadratwurzel ziehen und von dieser Quadratwurzel die Hälfte der gegebenen ganzen Zahl abrechnen: alsdann ist der Rest der gesuchte grössere Theil der gegebenen Zahl; der kleinere Theil aber wird dadurch gefunden, dass man den gefundenen grösseren Theil von der ganzen Zahl abzieht. (S. Zeising's Proportionslehre S. 161.)

übertrifft, so ist er doch niemals ganz zweimal in demselben enthalten, erfüllt also eine der Grundbedingungen des normalen Verhältnisses beider zu einander.

In gewisser Beziehung wäre daher schon hiermit das Bestehen ähnlicher Verhältnisse, wie die aus dem goldenen Schnitt resultirenden, der Musik gegenüber bewiesen. Wir brauchen jedoch dabei nicht stehen zu bleiben. Die Proportionen des goldenen Schnittes lassen sich auch in strengerer und preciserer Weise in der Musik nachweisen. Zu diesem Zwecke müssen wir uns das Gesetz der Proportionalität abermals etwas näher ansehen.

Zeising nimmt als Ausdruck des ganzen menschlichen Körpers die Zahl 1000 an. Hiernach beträgt der *Major*, die Länge nämlich des Körpers vom Nabel bis zur Fusssohle, 618,033 . . . ., die Länge dagegen des *Minor*, vom Nabel bis zum Scheitel des Hauptes, 381,966 . . . . —

Diese Zahlen sind jedoch, besonders der Musik gegenüber, in den meisten Fällen, wie wir sehen werden, zu gross; sie sind ausserdem, durch die mit ihnen verbundenen und in einem relativen Sinne zu weit entwickelten Brüche, auch unhandlich, weil sie den Gebilden der Kunst gegenüber, die eine diesen Brüchen entsprechende detaillirte Anschauung und Wirkung kaum jemals zulassen dürften, keine praktische Bedeutung mehr besitzen. Wir müssen jene Zahlen daher reduciren und vereinfachen, wozu uns Zeising selber die Hand bietet.

Er hebt nämlich als einen weiteren Vorzug seines Gesetzes hervor, dass die Proportionen, die man durch den goldenen Schnitt erhält, einmal gefunden und möglichst annähernd in ganzen Zahlen ausgedrückt, sich mit Leichtigkeit durch einfache Subtraction des *Minors* vom *Major* in absteigender Progression fortsetzen lassen. Indem er nun, bei einer zur Veranschaulichung dieser Procedur aufgestellten Tabelle, von den ganzen Zahlen 89:55:34 abwärts steigt, erhält er bei der vierten Subtraction eine Proportion, die sich in den Zahlen 13 : 8 : 5 ausdrückt. Diese Proportion besitzt aber immer noch einen solchen Grad von Genauigkeit, dass sich die darin enthaltenen Abweichungen, von dem ursprünglichen gesetzlichen Verhältnisse, der sinnlichen Wahrnehmung völlig entziehen.

Mehr nun bedarf es für uns, der Kunst gegenüber, nicht, da ja in dieser alle Verhältnisse, deren Verschiedenheit, von einem dem Künstler vorschwebenden Ideal, oder deren Abweichung, von einem ihm unbewusst in ihm wirksamen Gesetz, sich der sinnlichen Wahrnehmung völlig entziehen, schön und correct zu nennen sind. Deuteten wir doch schon an, dass alle Kunstwirkungen auf sinnlicher Wahrnehmung beruhen; dieselben müssen daher, falls sie unproportionirte sind, so lange als solche unbemerkt bleiben, als der Mangel ihrer Proportionen dem Auge oder Ohr nicht fühlbar wird.

Jedenfalls empfiehlt es sich für uns, die Zahlen 13, 8 und 5 festzuhalten, da wir sie, ihrer Uebersichtlichkeit und bequemen Anwendung halber, unseren Berechnungen, in den weiter unten angeführten Beispielen musikalischer Proportionen, überall zu Grunde legten.

Wir bemerken noch, dass es sich ganz gleich bleibt, ob sich der *Minor* irgend eines Dinges, Geschöpfes und Kunstwerkes — daher auch eines Musikstückes — über oder unter, vor oder hinter dem *Major* befindet; oder ob der *Minor* durch die Mitte desselben, der *Major* dagegen durch seine beiden zusammengefassten Enden dargestellt wird und umgekehrt. Wenn z. B. die Ausdehnung eines Gebäudes eine vorwaltend horizontale ist, so werden, in vielen Fällen, der Mittelbau den *Minor*, die beiden Flügel dagegen, mit der Gesammtheit ihrer Länge, den *Major* desselben repräsentiren.

Es liegt ferner in der Natur unseres Gesetzes, sich, wenn es überhaupt bei einem Gegenstande anwendbar wird, auch in dessen Theilen immer zu wiederholen und nachweisen zu lassen; so dass z. B. auch am *Major* selber wieder der goldene Schnitt, welcher diesen, als Ganzes genommen, in zwei ungleiche Theile theilt, vorgenommen werden kann und dass nicht weniger diese Procedur am *Minor* wird erfolgen können. Der Musik gegenüber freilich müsste es eigentlich schon genügen, wenn wir uns auf den Nachweis ihres primären oder ursprünglichen *Majors* und *Minors* beschränkten. Wir wissen, dass die Musik unter allen Künsten sowohl die dem subjectivsten Ausdruck dienende, wie die beweglichste Kunst ist. Das Vorhandensein eines Gesetzes dürfte sich in ihr daher schon in dem Falle constatiren lassen, wenn *Major* und *Minor* nur überhaupt, oder im Grossen und Ganzen, in musikalischen Compositionen wahrnehmbar, d. h., in genauer Uebereinstimmung mit den aus dem goldenen Schnitt sich ergebenden Proportionen, an der Gliederung oder den Hauptabschnitten der Kunstform eines musikalischen Satzes nachzuweisen sind. Wir werden demungeachtet darthun, dass *Major* und *Minor* auch in der Tonkunst in den meisten Fällen abermals nach unserem Gesetze theilbar sind.

Es ist endlich noch ein gewisser Spielraum für das in Rede stehende Gesetz zu erwähnen, der sich, z. B. der menschlichen Gestalt gegenüber, durch eine von den Weichen ausgehende und den Mittelpunkt des tiefer liegenden Nabels schneidende Curve bestimmen lässt. Natur und Kunst selber haben Zeising zu der Annahme eines solchen Spielraums für sein Gesetz veranlasst. Es ergiebt sich hieraus recht deutlich, dass mathematische Gebundenheit und freie Bewegung in den genannten beiden Gebieten nicht mit einander streiten. Die Schönheit trägt eben keine Uniform und

will, auch dem Zählenden und Messenden gegenüber, niemals den Reiz eines sie umschwebenden Geheimnisses ganz entbehren.

Wir haben natürlich, sowohl, was die oben mitgetheilten Zahlenverhältnisse, wie die durch den goldenen Schnitt erfolgenden Eintheilungen anbetrifft, nur Andeutungen geben können, während Zeising selber in eine Fülle des Details, und in unendlich mannigfaltigere und schärfere mathematische Berechnungen eingeht. Wir verweisen daher in Bezug auf alles Nähere auf sein Buch. Auch der Nachweis der Anwendung seines Gesetzes an Werken der Architektur, Sculptur und Malerei ist bei Zeising ein so überzeugender und in überraschender Weise zutreffender, dass wir dem nichts hinzuzufügen hätten.

Anders verhält es sich dagegen mit der versuchten Anwendung seines Gesetzes auf die Musik. Mag es nun aus Bescheidenheit, oder aus einer nicht hinreichenden Ueberschau des Gebietes dieser Kunst geschehen sein — hier wagt sich Zeising nicht weit genug vor und beschränkt sich gerade auf denjenigen Zweig der Theorie dieser Kunst, der mit ihren Gebilden als Werken des schöpferischen Genius, wenig, oder so gut wie gar nichts zu thun hat, wir meinen auf das Gebiet der Schwingungen.

So secundär uns die Gesetze der Statik beschäftigen, wenn wir einen griechischen Tempel betrachten, ebenso secundär gedenken wir der Gesetze der Schwingungen bei Anhörung einer Beethoven'schen Sinfonie. Da nun ausserdem Zeising in der Architektur sein Gesetz nicht mit deren Statik in Berührung bringt, die ja als solche nicht nur dieser Kunst, sondern, wie die Gesetze der Schwingungen, dem ganzen Weltraum angehört; wie er dagegen sein Gesetz dort am *Strassburger Münster* und *Kölner Dom* prüft, so hätte er es auch an grossen Tonwerken prüfen müssen, falls er consequent sein wollte. Da er aber — wie es uns fast scheinen will, vielleicht nicht ahnte, dass sein Gesetz in der Musik, gerade ihren Kunstwerken gegenüber, neue überraschende Resultate liefern würde, so hoffen wir in seinem Sinne, jedenfalls aber im Sinne unserer Aufgabe zu handeln, wenn wir einige Andeutungen über die Anwendbarkeit des von ihm entdeckten Gesetzes auch musikalischen Kunstwerken gegenüber geben.

Da die Musik nicht, wie die bildenden Künste, eine räumlich sich ausdehnende, sondern eine zeitlich fortschreitende Kunst ist, so wird der goldene Schnitt, bei Tonwerken, auch unter zu Grundelegung von Zeitmaassen vorzunehmen sein. Zeitmaasse sind auch in der That für die Musik genau dasselbe, was für die bildenden Künste die Raummaasse sind. Messe ich dort nach Fussen, oder ähnlichen, einen Raumabschnitt bezeichnenden Maassen, so werde ich in der Musik nach Tacten, oder andern

ähnlichen, einen Zeitabschnitt bestimmenden Maassen zählen müssen.

In gewisser Beziehung ist sogar der Tact ein weit weniger willkührlich angenommenes Maass, wie der Fuss; denn einem Tonstück ist sein Tact eingeboren; es trägt seine Tactart in sich selbst und ist nur unter Zugrundelegung derselben aufzuzeichnen und auszuführen. Der Fuss dagegen lässt ausschliesslich in Werken der Plastik, und auch hier nur bei Darstellung des Menschen in seiner natürlichen Grösse, eine aus dem Kunstwerk selbst abzuleitende Bedeutung zu. *) Dabei springt die Aehnlichkeit des Tactmaasses mit dem Maasse nach Fussen noch deutlicher hervor, wenn wir bemerken, dass z. B. Motive, Themata, Theile derselben, oder selbst Theile der musikalischen Satzesform, immer zugleich eine oder mehrere Tactgruppen bilden, die in einem symmetrischen oder proportionalen Verhältnisse zu den übrigen Theilen, Motiven und Tactgruppen ein und desselben Tonsatzes stehen; gerade, wie z. B. in der Architektur, wenn der Schaft der Säule so und soviel Fuss beträgt, *Sockel* und *Capitäl* so und soviel Fuss betragen, und sich diese Verhältnisse an sämmtlichen Säulen ein und derselben Colonnade wiederholen müssen, wenn das Ganze einen symmetrischen und wohlproportionirten Eindruck machen soll. Natürlich ist auch hierbei immer wieder festzuhalten, dass die Musik eine subjectivere und daher auf freierer und mannigfaltigerer Bewegung und Gestaltung gegründete Kunst ist, als die Architektur. Im Grunde genommen wird aber der Tact, und das Aufgehen und Zusammenfallen bestimmter Tactgruppen mit Motiven, Gliedern oder Theilen der Kunstform, in der Musik dieselbe Bedeutung behaupten, die der Fuss, und eine, die räumlichen Verhältnisse eines architektonischen Gliedes bestimmende Anzahl von Fussen in der Architektur besitzen.

Nehmen wir daher den Tact, als das einem Musikwerke zu Grunde zu legende Maass an, so wird uns die Total-Tactmasse desselben als seine Länge erscheinen und es wird nunmehr darauf ankommen, ausfindig zu machen, auf welchen Punkt dieser Längenlinie der *goldene Schnitt*, nach dem oben angegebenen mathematischen Verhältnisse des *Major* zum *Minor*, vorzunehmen ist und ob auch hier, die durch denselben vollbrachte Theilung, wie in den bildenden Künsten, durch das betreffende Kunstwerk selbst markirt ist, d. h. ob auch hier der Theilungspunkt mit einem Hauptabschnitte der musikalischen Kunstform zusammenfällt.

Bleiben wir vorerst hierbei im Allgemeinen, so zeigen uns die

---

*) In der Malerei wäre eine solche Bedeutung nur sehr bedingungsweise zuzugeben, da es sich dort, in den betreffenden Fällen, meist zugleich auch um perspectivische Verkürzungen handelt und ganze Gattungen dieser Kunst nichts mit der menschlichen Gestalt zu thun haben.

musikalischen Kunstformen, schon im Grossen und Ganzen gesehen, d. h. ehe wir sie noch nach Tacten messen, Verhältnisse, die dem Ohre denselben Eindruck der Proportion machen, welche auf das Auge diejenigen Werke der bildenden Kunst hervorbringen, in denen sich eine auf den goldenen Schnitt basirte Proportion verwirklicht; die also dort schon auf unser Gesicht erfolgt, ehe wir uns mit den Zahlen der Fusse beschäftigen, nach denen sie zu messen sind.

In der Menuettform z. B. verhält sich für unser Gefühl das Menuett zu seinem Trio, wie der *Major* zum *Minor*; dasselbe gilt für die Form des Scherzo's, wo dieses den *Major* und abermals das Trio den *Minor* repräsentirt. In der ältern Arienform, wie nicht weniger in der ältern Form des *Adagio* und *Andante*, welche zwizchen zwei Dursätzen einen Mollsatz, oder zwischen zwei Mollsätzen einen Dursatz bringt, wirken der Hauptsatz und seine Reprise als der *Major*, der beide trennende Mittelsatz dagegen als der *Minor*. Ja gleichsam, als sollte die hier waltende Beziehung uns noch anschaulicher werden, trägt in dieser Kunstform der Hauptsatz und seine Reprise den Namen des *Maggiore*, der sie trennende Mittelsatz dagegen den Namen des *Minore*.

In der eigentlichen Sonatenform, als einer der am reichsten und reifsten entwickelten musikalischen Kunstformen, können wir den goldenen Schnitt, wie an ähnlich vollendeten Werken der Architektur und Sculptur, sogar zwiefach vornehmen.

In dem einen Falle bilden der erste Theil und die „Durchführung“ den *Major*, die „Reprise“ den *Minor*, und die „Coda“ jenen Ueberschuss am Ganzen, den Zeising, am menschlichen Körper, in dem über den Scheitel sich emporlockenden Haare, oder in seinem Kopfschmuck, z. B. dem Helm und der *Tiara* findet, den er am griechischen Tempel in jenem, einer Lyra gleichenden oder palmettenartig gestalteten Aufsatz gewahrt, der dessen Giebel schmückt, und den wir, unsererseits, ebenso in der Poesie gelegentlich im Sonett und im Minnelied, z. B. in der Verdreifachung des Abgesanges, entdecken, welche Verlängerung auch dort, wie in der Musik, zum Beweise, dass es sich hier um dasselbe handelt, „Coda“ genannt wird. — In dem andern Falle stellen die Durchführung und die Reprise den *Major*, der erste Theil dagegen den *Minor* dar.

Wir haben uns aber nicht damit zu begnügen, dass diese Proportionen nur im Allgemeinen und Ganzen so wirken, als realisire sich in ihnen das Gesetz des goldenen Schnittes; wir dürfen hier sogar messen und zählen bis zum einzelnen Tacte, ohne — wenigstens in Meisterwerken — befürchten zu müssen, unser Gesetz nicht wiederzufinden, oder doch in so starken Abweichungen von dem ursprünglichen Verhältnisse des *Major* zum *Minor* auftreten zu sehen,

dass es construiren heissen würde, wenn wir es noch festhalten wollten. Es trifft im Gegentheil mitunter haarscharf zu und überschreitet auch bei Abweichungen sehr selten den schon oben erwähnten Spielraum, welchen Zeising für dasselbe, sogar Werken der bildenden Kunst oder der menschlichen Gestalt gegenüber, mit Recht beansprucht. Kunst und Natur sollen nun einmal keine starre, unverrückbare, mathematische Formel verwirklichen; der Reichthum der aus ihrer rastlos gestaltenden Hand hervorgehenden Gebilde ist ein unerschöpflicher; erst aus der Gesammtheit derselben kann das Gesetz, mittelst der Auffindung eines Durchschnittspunktes aller vorliegenden Fälle, herausgelesen werden.

In der Musik muss sich — wie jedem nicht ganz Unerfahrenen einleuchten wird — der goldene Schnitt am genauesten in Instrumentalwerken vornehmen lassen. Auf diesem Gebiete nur begegnen wir der Tonkunst unbeeinflusst von anderen, als rein musikalischen Anforderungen, hier allein wird sie daher auch Kunstformen entwickeln können, die als das eigentliche Product ihres besonderen inneren und organischen Werdens und Wachsens anzusehen sind. Werfen wir daher zunächst einen Blick auf die Arbeiten unserer grossen Meister der Sinfonie.

Es ist bekannt, dass der durch die Sonatenform, der auch die Sinfonie angehört, gegebene Haupt-Absatz eines Tonstückes durch dessen ersten und zweiten Theil markirt wird. Der erste Theil entwickelt die beiden Themata der Sonate in ihrem Nebeneinander oder Gegenüber; der zweite Theil steigert den hierdurch gegebenen Gegensatz, in der sogenannten *Durchführung*, bis zum Conflict und Kampf, oder bis zu einer Durchdringung und Kreuzung beider, um sie endlich, in der *Reprise*, sowohl durch die gleiche Tonart, der sie nunmehr angehören, wie auch durch rhythmische, melodische und modulatorische Mittel entweder zu versöhnen und zu verschmelzen, oder die zwischen ihnen gähnende Kluft, nach vergeblich versuchter Annäherung, als eine, in poetischem Sinne, unausfüllbare erscheinen zu lassen.

Ein in formaler und ideeller Beziehung kaum weniger wichtiger Absatz, wie der durch den ersten und zweiten Theil bezeichnete, wird durch das Ende der Durchführung und den Anfang der Reprise gekennzeichnet. Derselbe fällt genau mit dem Punkte zusammen, bei welchem die, in der Darstellung des sich steigernden Gegensatzes beider Motive bis dahin immer wachsende innere Bewegung entweder umkehrt, um die Motive mit einander zu verschmelzen, oder, nach einem vergeblichen Versuche in dieser Beziehung, zu einem Ausgange hindrängt, der uns unwillkührlich an die Katastrophe im Drama mahnt.

Streng übereinstimmend mit dieser Gliederung der musikalischen Kunstform, trifft nun der goldene Schnitt, bei seiner Vor-

nahme in sinfonischen oder andern der Sonatenform angehörenden classischen Tonwerken, durchschnittlich entweder in die Nähe oder genau auf den Absatz zwischen dem ersten und zweiten Theil, oder in die Nähe des Absatzes zwischen Durchführung und Reprise.

Sehen wir uns hierauf einige Arbeiten unserer grossen Meister der Sinfonie an.

Das *Allegro* der sogenannten *Jupiter-Sinfonie* in *Cdur* von Mozart umfasst 313 Tacte. Hiervon bildet der erste Theil, mit 120 Tacten den *Minor;* der zweite Theil dagegen mit 193 Tacten, den *Major.* In wunderbarer Uebereinstimmung hiermit erhalten wir, bei der Theilung, der in der Tactmasse des ganzen Satzes gegebenen Zahl 313 nach dem Schema des goldenen Schnittes, einen *Minor* von $120^5/_{13}$ und einen *Major* von $192^8/_{13}$ Tacten.*) Major und Minor differiren somit nur um $^5/_{13}$ eines einzigen Tactes mit den durch die Kunstform der Mozart'schen Sinfonie gegebenen Verhältnissen.

Aber auch wenn wir, wie vorgeschrieben, den ersten Theil des Allegro-Satzes wiederholen und seinen Umfang hierdurch bis auf die Zahl von 433 Tacten vergrössern, entstehen Verhältnisse, die den, für die Verwirklichung des Proportionalgesetzes in der Musik gestatteten Spielraum nicht überschreiten. Die grössere, der durch die musikalische Kunstform markirten Abtheilungen — somit der *Major* des Satzes — wird dann nämlich durch die 240 Tacte des wiederholten ersten Theiles, die kleinere dagegen — also der *Minor* des Satzes — durch die 193 Tacte des zweiten Theiles gebildet; und zwar obgleich wir auch hier wieder denselben Punkt, denselben markirtesten Absatz in der Gliederung des in Rede stehenden Tonstückes festhielten, nach welchem wir oben den musikalischen *Major* und *Minor* desselben von einander schieden. Da nun der goldene Schnitt, bei seiner Vornahme an der uns hier gegebenen und durch die Zahl von 433 Tacten ausgedrückten Zeitlänge, einen *Major* von $266^6/_{13}$ und einen *Minor* von $166^7/_{13}$ Tacten zum Resultate haben würde, so beträgt die zwischen Mozart und Zeising bleibende Differenz $26^6/_{13}$ Tacte, hält sich somit gerade noch innerhalb des unserem Gesetze eingeräumten Spielraums, der in den bildenden Künsten nach unserer Berechnung ungefähr den 29sten, in der so ungleich beweglicheren und flüssigeren Musik dagegen etwa den 17ten Theil eines gegebenen Ganzen ausmacht.**)

Das *Andante* derselben Sinfonie umfasst 145 Tacte. Hiervon

---

*) Noch genauer, obwohl ohne praktischen Werth für uns: $119,_{57}$ und $193,_{43}$.

**) Auch in der Poesie ist der Spielraum des Gesetzes ein meist grösserer, als in den bildenden Künsten; wie häufig allein schon aus dem Verhältniss des *Minor* zum *Major* hervorgeht. So z. B. im Hexameter, dessen vornehmste Caesur den Vers in einer, dem Verhältnisse von 5 zu 7 entsprechenden Weise theilt.

kommen 88 auf den zu wiederholenden ersten, 57 dagegen auf den zweiten Theil. Die Uebereinstimmung dieser Zahlen, mit den durch den goldenen Schnitt sich ergebenden Tactsummen, ist eine überraschende. Der Zeising'sche *Major* und *Minor* betragen hier nämlich $89^8/_{13}$ und $55^5/_{13}$ Tacte. Es bleibt somit zwischen diesen und den obigen Zahlen eine Differenz von nur $1^8/_{13}$ Tact übrig.

Nicht ganz so glänzend, aber immer noch auffallend genug, stimmen Mozart und Zeising im 779 Tacte umfassenden *Finale* derselben Sinfonie überein. Hier zählen erster und zweiter Theil, mit ihren Wiederholungen, 314 und 465 Tacte, der gesetzliche *Minor* und *Major* dagegen $299^8/_{13}$ und $479^5/_{13}$ Tacte; die hieraus resultirende Differenz, von $14^5/_{13}$ Tact, erreicht somit nicht einmal die Grenzen des selbst in den bildenden Künsten, bei der Vornahme des goldenen Schnittes, constatirten Spielraums.

Auch in dem *Allegro* der Mozart'schen *Gmoll-Sinfonie* wird jener Spielraum nicht überschritten. *Major* und *Minor* berühren sich hier bei dem nach der „Durchführung“ erfolgenden Eintritt der Reprise; also bei jenem Absatze der Sonatenform, der fast nicht weniger bedeutend ist, wie der zwischen dem ersten und zweiten Theile eines Satzes befindliche Einschnitt. Der zweimal wiederholte erste Theil und die „Durchführung“ betragen nämlich 265, „Reprise“ und „Coda“ 134 Tacte; Zeisings *Major* dagegen $245^7/_{13}$, sein *Minor* $153^6/_{13}$ Tacte; sie differiren somit, bei einem gegebenen Ganzen von 399 Tacten, um nur $19^6/_{13}$ Tacte mit den bezeichneten Absätzen in der Mozart'schen Sinfonie.

Das 262 Tacte umfassende *Andante* desselben Werkes zeigt uns einen ersten und zweiten Theil, die, mit ihren beiderseitigen Wiederholungen, 112 und 150 Tacte zählen. Der goldene Schnitt ergiebt hier einen *Minor* von $100^{10}/_{13}$ und einen *Major* von $161^3/_{13}$ Tacten. Die Differenz beider, mit den Haupteinschnitten der Mozart-schen Composition, beträgt somit nur $11^3/_{13}$ Tacte.

Aehnlich zutreffende Verhältnisse zeigt uns das 432 Tacte umfassende *Finale* derselben Sinfonie, dessen erster und zweiter Theil, mit allen ihren Wiederholungen, 248 und 184 Tacte betragen, während der genaue *Major* und *Minor* $265^{11}/_{13}$ und $166^2/_{13}$ Tacte ergeben, woraus eine Differenz zwischen ihnen und den obigen Absätzen von nur $17^{11}/_{13}$ Tacten resultirt.

Nicht weniger tadellosen Proportionen wie bei Mozart begegnen wir bei Beethoven.

Das *Vivace* des ersten Satzes seiner *Adur-Sinfonie* umfasst 502 Tacte. Hiervon kommen auf den zu wiederholenden ersten Theil 172 und auf den zweiten Theil 330 Tacte. Zeising's *Minor* dagegen beträgt $193^1/_{13}$, sein *Major* $308^{12}/_{13}$ Tacte. Der Unterschied beider, mit den beiden Theilen des Beethoven'schen Satzes, beläuft sich mithin auf $21^1/_{13}$ Tact.

Weit überraschender noch gestalten sich die Verhältnisse in dem, dem vorigen Satze folgenden *Allegretto* derselben Sinfonie. Der am meisten in die Augen springende, d. h. der dem Gefühl und Gehör sich am schärfsten einprägende Absatz dieses Tonstücks wird durch den Eintritt des *Adur*-Themas, nach dem *Amoll* des vorhergehenden ersten Theiles, gebildet. Genau mit diesem Eintritt des Mittelsatzes in *Adur*, fällt der goldene Schnitt, bei seiner Vornahme an der Totalsumme der Tacte des *Allegretto*, zusammen. Von den 278 Tacten des *Allegretto* kommen nämlich 101 auf den vorhin genannten ersten Theil in *Amoll*, und 177 Tacte auf das übrige Stück. Da nun, in naher Uebereinstimmung hiermit, der gesetzliche *Minor* und *Major* $106^{12}/_{13}$ und $171^{1}/_{13}$ Tacte zählen, so beträgt die Differenz derselben, mit den beiden durch den oben bezeichneten Absatz gebildeten Theilen des Tonstückes, nur $5^{12}/_{13}$ Tact.

Noch wunderbarer wird die Uebereinstimmung musikalischer und mathematischer Proportionen in dem 104 Tacte umfassenden *Adagio* der *Bdur-Sinfonie* des Meisters. Hier befinden sich die Absätze zwischen den beiden Theilen des Tonstückes und zwischen *Major* und *Minor* nicht nur, wie im vorigen Beispiel, in überraschender gegenseitiger Nähe, sondern treffen sogar h a a r s c h a r f a u f d e n s e l b e n T a c t z u s a m m e n. Beethoven und Zeising lassen nämlich daselbst einen gemeinschaftlichen *Minor* von genau 40 und einen gemeinschaftlichen *Major* von genau 64 Tacten gewahren. Der erste und zweite Theil sind in diesem *Adagio* zwar nicht durch die üblichen Doppelstriche geschieden; aber auch der oberflächlichste Kenner musikalischer Formen wird sofort bemerken, dass mit dem 40sten Tact der erste Theil zu Ende ist und daher mit dem 41sten der zweite Theil beginnt.

Das 477 Tacte umfassende *Allegro* der *achten* B e e t h o v e n-schen *Sinfonie* wiederum hat einen ersten und zweiten Theil von 206 und 271, einen *Minor* und einen *Major* von $183^{6}/_{13}$ und $293^{7}/_{13}$ Tacten. Die Differenz der Verhältnisse dieses Tonsatzes mit den Proportionen des goldenen Schnittes beträgt mithin nur $22^{7}/_{13}$ Tact. Es wird also auch hier nicht einmal die Grenze des, dem Gesetze in der Musik zu gestattenden Spielraums berührt.

Man wird, einer solchen Reihe von überzeugenden Beispielen gegenüber, wohl kaum mehr von einem Zufall reden dürfen, sondern im Gegentheil nicht mehr läugnen können, dass wir es in derselben mit einem unabänderlichen G e s e t z e zu thun haben.

Das *Allegro* von Beethoven's *Cmoll-Sinfonie* umfasst 626 Tacte, von denen 248 auf den ersten, 378 auf den zweiten Theil kommen. Zwischen diesen und sich lassen *Minor* und *Major* des goldenen Schnittes eine Differenz von nur $7^{3}/_{13}$ Tact übrig, da der erste $240^{10}/_{13}$, der letzte $385^{3}/_{13}$ Tacte zählt. Man wird zugeben, dass ein so geringer Unterschied, einer Totalsumme von 626 Tacten

gegenüber, geradezu verschwindet. Jedenfalls ist die Verschiedenheit der aus diesen Proportionen hervorgehenden Wirkungen gleich Null.

Bei dem 247 Tacte betragenden *Andante* derselben Sinfonie fällt der Hauptabsatz der Kunstform genau mit dem Ende jener ersten Variation zusammen, welche den ihr vorhergehenden Theil des Tonstückes und die darin enthaltenen Motive, obgleich sie dieselben eben variirt, doch nur streng, und bis auf den einzelnen Tact in allen Puncten übereinstimmend, wiederholt. Von hier an nehmen die Variationen einen freieren und ausgeführteren Charakter an, während auch, durch besondere Benutzung und Weiterführung einzelner Theilchen der Themata oder gewisser ihnen entnommener Motive, zugleich eine Art von Durchführung eintritt, welcher dann, in dem *più moto*, zuletzt noch eine *Coda* folgt. — Man könnte also behaupten, dass wir es hier, wenn auch in der Gestalt eines *Andante* mit Variationen, wiederum mit einer deutlich sich von einander abhebenden Gliederung in zwei ungleiche Theile zu thun haben. Jedenfalls trifft der goldene Schnitt, indem er gerade das Ende der von uns oben erwähnten ersten Variation markirt, einen fühlbaren Absatz in der formalen Gliederung dieses Satzes. Dass er aber eben diesen und keinen anderen Einschnitt auszeichnet, wird uns — nach den bisher gemachten Erfahrungen — vollends davon überzeugen, dass diese Stelle auch der wichtigste Punkt in der Gliederung des Tonstückes sein müsse. Der auf diese Weise festgestellte erste Theil zählt nämlich 98, der zweite 149 Tacte; *Minor* und *Major* des goldenen Schnittes dagegen 95 und 152 Tacte; die zwischen ihnen und jenen bleibende Differenz beläuft sich somit auf nur 3 Tacte.

Eine ähnliche Auswahl glänzender Beispiele der Uebereinstimmung musikalischer Proportionen, die sich bei der Vornahme des goldenen Schnittes ergeben, wäre auch in den Sinfonien Haydn's, nicht weniger in denjenigen Mozart'schen Sinfonien, die oben nicht mit erwähnt wurden, so wie in den Sinfonien unserer neueren Meister zu treffen. Doch würden wir fürchten müssen, damit den, diesem Capitel zu gestattenden Raum zu überschreiten; um so mehr, da uns auch noch die Fuge zu prüfen bleibt. Wir verweisen unsere Leser daher auf eigene Fortsetzung der von uns begonnenen Untersuchung.

Ehe wir jedoch zur Fuge übergehen, haben wir noch einige auf das Vorige sich beziehende Bemerkungen zu machen.

Es ist höchst bezeichnend, dass, unter den von uns untersuchten sinfonischen Sätzen Beethoven's, gerade diejenigen die glänzendsten Beispiele einer Uebereinstimmung mit den Proportionen des goldenen Schnittes lieferten, an die in der Sinfonie, bezüglich ihrer künstlerischen Form, die strengsten Anforderungen ge-

macht werden, nämlich: das erste *Allegro* und das *Andante* oder *Adagio.* Hat ein Componist erst einmal zwei in formaler Beziehung tadellose Sätze dieser beiden Gattungen geliefert, so steht seine Sinfonie, soweit dabei nur die künstlerische Form in Frage kommt, auf festen Füssen. Im Allgemeinen werden nämlich sowohl das *Menuett* und das *Scherzo,* wie das *Finale* oder *Rondo,* in formaler Beziehung, etwas freier behandelt.

Wir sagen im Allgemeinen; denn Sätze, wie das *Finale* mit *Fuge* aus Mozart's *Jupiter-Sinfonie,* oder der letzte Satz der grossen *Esdur-Sinfonie* von Haydn, ja bis zu einem gewissen Grade auch das *Finale* der 7ten und 8ten Sinfonie von Beethoven bilden hiervon Ausnahmen.

Wenn wir nun aber eben im Allgemeinen das erste *Allegro* und den ihm folgenden *Andante-* oder *Adagio*-Satz, als die strengeren Sätze gelten lassen müssen, so ist es, bezüglich der von uns angeführten Beispiele dieser Gattungen, abermals charakteristisch, dass sie gerade denjenigen Sinfonien, die wiederum, als die in der Form strengsten unter den Beethoven'schen Sinfonien zu gelten pflegen, wir meinen der *Cmoll-,* der *Adur-* und der *Bdur-Sinfonie,* angehören.

Es ist ferner höchst bedeutsam, dass in dem *Allegro* der Beethoven'schen Sinfonien die Wiederholung des ersten Theils, die neuerdings zuweilen als eine veraltete Tradition behandelt wurde, sich als absolut nothwendig herausstellt, wenn wir nicht, statt der Proportionen des goldenen Schnittes, Missverhältnisse erhalten wollen. Noch bedeutsamer ist es aber, dass diese Missverhältnisse nicht etwa nur Versündigungen gegen das Zeising'sche Gesetz sein würden, über die sich der Tondichter, wenn dadurch keine weitere Beeinträchtigung der Kunstschönheit seines Werkes erfolgte, leichten Herzens hinwegsetzen könnte, sondern dass sie auch Versündigungen gegen unser musikalisches Gefühl gleichen würden. Nicht nur der Kenner der Kunstformen, sondern auch der gebildete musikalische Laie wird, bei Anhörung des ersten Satzes der *Eroica,* das etwas zu grosse Uebergewicht des zweiten Theiles über den ersten empfunden haben. Wenn dasselbe aber unser Gefühl, so lange wir den ersten Theil nach Beethoven's Vorschrift wiederholen, nur leise berührt, und eben nur einem schon entwickelteren ästhetischen Sinne merklich wird, so würde jener gewaltige zweite Theil, falls wir den ersten nicht wiederholen wollten, diesen völlig erdrücken, so dass das Missverhältniss zwischen beiden in einem solchen Falle nicht mehr allein feiner organisirten Naturen fühlbar werden würde.

Die wichtigste, durch Beethoven vollbrachte Umbildung und Erweiterung der Sonatenform, wie sie sich in ihrer vollendetsten Gestalt im ersten Satze der Sinfonie entwickelt, besteht einerseits darin, dass er der sogenannten Durchführung einen weit bedeuten-

deren Spielraum gewährte, als seine beiden grossen Vorgänger, andererseits aber darin, dass er die *Coda*, die bei jenen entweder ganz fehlt, oder selten etwas mehr als eine blosse Andeutung ist, zu einem selbständigen und hochbedeutenden Gliede der Kunstform entwickelte. Indem er hierdurch zugleich aber den sinfonischen Satz bedeutend erweiterte, mussten sich alle bisherigen proportionalen Verhältnisse desselben verändern. Wenn daher, bei Haydn und Mozart, der erste Theil mit seiner Wiederholung eine so grosse Tactsumme darstellt, dass er zum *Major* wird, so vergrössert sich dagegen, bei Beethoven, die Tactsumme des zweiten Theils in so umfassender Weise, dass nun umgekehrt dieser zum *Major* wird, und zwar zu einem *Major* von so gewaltigen Dimensionen, dass nunmehr die Forderung des Componisten, seinen ersten Theil zu wiederholen, Pflicht für die Ausführenden wird, da im entgegengesetzten Falle die schönen Proportionen des Tonsatzes verletzt und umgeworfen werden würden.

Es würde somit eine versäumte Wiederholung des ersten Theils selbst bei Haydn und Mozart weniger stören, als bei Beethoven, so überraschend dies auch manchem erscheinen mag. Bei jenen ist eben die Durchführung meist so knapp und kurz gehalten, dass der Hörer den Gegensatz der beiden Hauptmotive im ersten Theil, auf dessen Festhalten alles ankommt, da sich aus ihnen alles Weitere entwickeln soll, noch frisch im Gedächtniss hat und somit die Idee des Ganzen nicht in der Weise aus den Augen verliert, wie dies bei Beethoven leicht der Fall sein würde, besonders wenn er, wie in der Durchführung des ersten Satzes der *Eroica*, noch ein drittes Thema bringt.

Dass Beethoven im ersten Satze der neunten Sinfonie den ersten Theil nicht wiederholt, worauf sich die Gegner einer solchen Wiederholung berufen, beweist ebensowenig gegen uns, wie gegen die Gesetze der Proportion. Denn abgesehen davon, dass in diesem Satze der goldene Schnitt ganz wo anders hinfällt, nämlich zwischen das Ende der Durchführung und den Anfang der Reprise, ist es auch noch sehr die Frage, ob nicht derselbe Satz in des Meisters *Cmoll-Sinfonie*, wenn wir alle Bedingungen höchster Kunstschönheit zusammenfassen, daher auch das Vorhandensein tadelloser Proportionen fordern, noch über das soeben besprochene Tonstück zu stellen sei.

Auch Michel Angelo, mit dem unser deutscher Tondichter eine so tiefe Verwandtschaft verräth, hat manches gewagt, was ihm, als dem sein ganzes Jahrhundert in ernster Grösse überragenden Genius, gestattet war und noch zur Bewunderung hinreisst, während es darum doch noch nicht als der Canon der Schönheit hingestellt werden dürfte. Und so sehen wir sowohl an seinen, wie an Beethoven's Schülern in allen den Fällen, wo sie ihren Meister mehr von

der Seite ihrer genialen Wagnisse, als ihrer Unterordnung unter die ewigen Gesetze der Kunst, erfassten, zu Verirrungen fortschreiten, deren letzte Resultate, im Widerspruch mit der Organisation aller anderen Künste, zu dem Ausspruche führten, dass an die Stelle strenger Kunstformen, die nichts als veraltete Tradition seien, das schrankenlose Walten und Schalten des Genius treten müsse.

Schöne Proportionen, ohne ihre Vermählung mit der genialen Idee, ja wir möchten sagen, ohne dass sie aus dieser mit Nothwendigkeit hervorwachsen und sich so gewissermaassen als der schöne Leib der schönen Seele darstellen, haben für sich allein freilich keinen weiteren Werth, als den der mathematischen Richtigkeit, und so wird der geist- und talentlose Kopf, wenn er in seinen künstlerischen Arbeiten eben nur richtige Proportionen gewahren lässt, uns eben auch nur den Eindruck hervorrufen, dass er hinter jenen seine Geist- und Talentlosigkeit verbergen wolle; vergessen wir aber nicht, dass sein künstlerisches Verfahren ein völlig anderes ist, wie das des Genius. Während diesem die schöne Proportion so zur anderen Natur geworden ist, dass er sich ihrer, ohne zu messen und zu zählen, und bei völliger Hingabe an die künstlerische Idee, unbewusst bedient, ist jenem die Proportion das erste und letzte, und er trachtet im Schweisse seines Angesichtes danach, die durch sie ihm gegebenen leeren Formen mit einem, im günstigsten Falle, durch Reflexion gefundenen Inhalte zu füllen.

Dass die aus dem goldenen Schnitt resultirenden Proportionen bei Beethoven in Wahrheit mit dem, durch die beiden Theile gebildeten Absatze zusammenfallen, geht auch daraus hervor, dass es in den Sätzen, wo sie sich einmal als dieser wichtigste Einschnitt in der Kunstform dem Gefühle aufdrängen, durchgehends nicht gelingen will, sie bei der Feststellung des Absatzes an einem andern Einschnitte der Kunstform aufzufinden, so z. B. bei dem ersten Satze der *Bdur-Sinfonie.* Hier zählt der wiederholte erste Theil 300, der zweite Theil dagegen 314 Tacte, also bei weitem zu wenig, um noch einen *Major* darzustellen. Machen wir nun den Haupteinschnitt zwischen Durchführung und Reprise, so ist uns auch damit nicht geholfen; denn dann gewinnen wir umgekehrt einen *Major* von 452 Tacten, gegen den wiederum ein *Minor* von 162 Tacten in keinem Verhältniss stände. Nicht besser würde es uns ergehen, wenn wir die Durchführung zum *Minor*, Reprise und ersten Theil dagegen zum *Major* machen wollten. Der Grund liegt aber wo anders, nämlich darin, dass der zweite Theil, der auch hier die Stelle des *Majors* einzunehmen bestimmt war, noch nicht zu dem Umfang entwickelt ist, wie in der fünften, sechsten und achten Sinfonie; und zwar ist es hauptsächlich die *Coda* dieses Satzes, die, im Verhältniss zu dem entsprechenden Gliede der Kunstform in den *Allegro*-Sätzen der übrigen Sinfonien Beethoven's — besonders

wenn wir die beiden ersten Sinfonien nicht mitzählen — ungewöhnlich kurz erscheint. Denn während die *Eroica* eine *Coda* von 135, die *Cmoll-Sinfonie* eine solche von 129, die *Pastoral-Sinfonie* desgleichen eine von 99, die *Adur-Sinfonie* eine von 62 (nicht zu vergessen im breiten $^6/_8$ Tact) und die *achte Sinfonie* endlich eine von 73 Tacten gewahren lassen, besitzt der in Rede stehende Satz eine *Coda* von nur 32 Tacten. Es mag vielleicht gerade die, in proportionaler Beziehung etwas zu weite Ausführung des zweiten Theils, im ersten Satze der *Eroica*, den Meister, in der nächstfolgenden Sinfonie, wenn ihm selber auch ganz unbewusst, bestimmt haben, sich an entsprechender Stelle etwas zu sehr zu beschränken. Dass wir mit dieser Bemerkung nichts gegen die Genialität des *Allegro*-Satzes der *Bdur-Sinfonie*, so wie gegen die im übrigen meisterhafte Durcharbeitung seiner Motive gesagt haben wollen, bedarf wohl keiner ausdrücklichen Versicherung.

Wenn die Musik, als die beweglichste unter den Künsten, neueren Tonwerken und besonders einem Beethoven gegenüber, den von Zeising constatirten Spielraum seines Gesetzes in vielleicht weiteren Dimensionen zu beanspruchen berechtigt wäre, als die bildenden Künste, so finden wir unser Gesetz dagegen in Tonwerken früherer Zeit, z. B. in Compositionen Sebastian Bach's, zu seiner grössten Strenge entwickelt. In Bach's Instrumental-Fugen entspricht es meist so genau den durch dasselbe geforderten Verhältnissen, dass wir auf gut Glück eine Reihe von Fugen, z. B. aus seinem „wohltemperirten Clavier" herausgreifen dürfen, ohne befürchten zu müssen, den goldenen Schnitt auch nur einmal nicht unter den obigen Voraussetzungen vornehmen zu können.

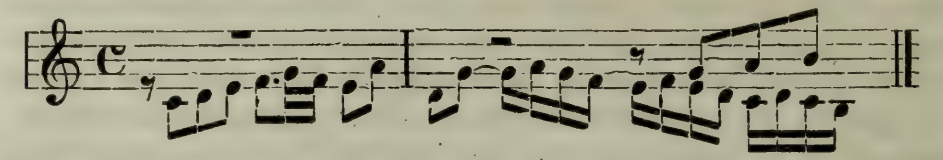
Auch hier sind es, wie bei der Sonate, bedeutende Einschnitte in der Kunstform, die entweder annähernd, oder genau an derselben Stelle bemerkbar sind, welche durch den goldenen Schnitt, bei dessen Vornahme, markirt wird.

In der einfachen Bach'schen Fuge zeigen sich uns die wichtigsten Einschnitte in ihrer Gliederung entweder in Gestalt des ersten, nach dem anfänglichen Eintritte sämmtlicher Stimmen erfolgenden Wieder-Eintrittes des Thema's, sei es nun in der *Dominante*, sei es in der der *Tonica* verwandten *Moll-* und *Dur*-Tonart, besonders wenn ein solcher Eintritt durch eine unmittelbar vorhergehende und den Satz an jener Stelle gewissermaassen abschliessende *Cadenz* noch stärker markirt wird; oder bei Eintritt, sei es nun einer ersten, sei es einer gesteigerten „Engführung." In der Doppel-Fuge dagegen ist es der erste Eintritt des selbständigen Gegen-Thema's, der sich als eine solche wichtige Stelle in der Kunstform kennzeichnet.

Sehen wir uns unter diesen Gesichtspunkten die ersten besten Fugen eines der beiden Bände des „wohltemperirten Claviers" an,

und vergleichen wir den *Minor* und *Major*, den dieselben gewahren lassen, mit dem *Minor* und *Major* Zeising's.

Die vierstimmige *Cdur-Fuge*



umfasst 27 Tacte und lässt einen Haupteinschnitt ihrer Gliederung bei dem Thema-Eintritt des Basses, in der Tonart gewordenen *Dominante Gdur*, bei welchem zugleich eine dreifache Engführung anhebt, gewahren. Hiernach verhalten sich Bach's und Zeising's *Minor* und *Major* zu einander in der Weise, dass Bach's *Minor* $9^5/_8$, Zeising's *Minor* $10^5/_{13}$, Bach's *Major* $17^3/_8$, Zeising's *Major* $16^8/_{13}$ Tacte betragen. Der geringe Unterschied zwischen ihnen überschreitet somit kaum den bei der Ausführung des goldenen Schnittes selbst in den bildenden Künsten freigelassenen Spielraum.

Die auf die vorige folgende dreistimmige *Cmoll-Fuge* umfasst, nach Abzug von zwei Tacten jenes von Zeising angenommenen jeweiligen „Ueberschusses" der Form, den wir bezüglich des vorliegenden Beispiels jedoch erst in einem späteren Capitel nachweisen können, 29 Tacte. Hier finden wir den Haupt-Einschnitt bei dem Thema-Eintritt des Soprans in der, der *Tonica* nächstverwandten Dur-Tonart *Esdur*. Das Ergebniss hiervon ist, dass Bach's *Minor* $10^1/_8$, Zeising's *Minor* $11^2/_{13}$, Bach's *Major* $18^7/_8$, Zeising's *Major* $17^{11}/_{13}$ Tacte betragen.

Die zunächst folgende dreistimmige *Cisdur-Fuge* umfasst 55 Tacte. Der Haupt-Einschnitt wird hier höchst deutlich durch eine, sonst im ganzen Tonsatze nicht wieder vorkommende *Cadenz* über der der *Tonica* zweitnächstverwandten Moll-Tonart *Eismoll*, so wie durch den sich daselbst unmittelbar anschliessenden Thema-Eintritt im Sopran bezeichnet. Hiernach zählt Bach's *Minor* $21^1/_2$, Zeising's *Minor* $21^2/_{13}$, Bach's *Major* $33^1/_2$, Zeising's *Major* $33^{11}/_{13}$ Tacte. Die Verhältnisse dieser Fuge stimmen also, wie man sieht, fast haarscharf mit den durch Zeising's Gesetz geforderten Proportionen überein.

Die nunmehr folgende fünfstimmige Doppel-Fuge in *Cismoll* umfasst, nach Abzug von zwei Tacten Ueberschuss, 113 Tacte. Wir bemerkten oben, dass in Doppel-Fugen, der erste Eintritt des selbständigen Gegen-Thema's den Haupt-Einschnitt in der Kunstform bezeichne. So ist es auch hier und beträgt dem zu Folge Bach's *Minor* 48, Zeising's *Minor* $43^6/_{13}$, Bach's *Major* 65, Zeising's *Major* $69^7/_{13}$ Tacte. Auch in dieser Fuge wird somit der unserem Gesetze offen gelassene Spielraum nicht überschritten.

Es folgt nun eine 27 Tacte umfassende vierstimmige Fuge in

*Ddur.* Der bedeutsamste an der Kunstform derselben wahrnehmbare Einschnitt wird hier durch den Eintritt der ersten Engführung markirt. Dem zu Folge zählt Bach's *Minor* 10, Zeisings *Minor* $10^5/_{13}$, Bach's *Major* 17, Zeisings *Major* $16^8/_{13}$ Tacte.

In der nächstfolgenden dreistimmigen *Dmoll-Fuge* endlich, welche 44 Tacte umfasst, finden wir den Haupt-Einschnitt, bei dem Thema-Eintritt des Basses, in der zur Tonart gewordenen Dominante *Amoll.* Die diesem Thema-Eintritte unmittelbar vorhergehende Steigerung, bis zum 3 gestrichenen *C*, dem höchsten Ton der Fuge, hinauf, verstärkt noch den Eindruck, dass wir an jener Stelle den fühlbarsten Abschnitt des Tonsatzes berühren. Der Bach'sche *Minor* beträgt hiernach $16^1/_8$, Zeising's *Minor* $16^{12}/_{13}$, Bach's *Major* $27^7/_8$, Zeising's *Major* $27^1/_{13}$ Tacte.

In sämmtlichen bis hierher von uns geprüften fugirten Tonsätzen bildet der *Minor* den ersten, der *Major* den zweiten Abschnitt derselben. Eine umgekehrte Stellung beider, die wir doch in der Sonatenform vornehmen konnten, wäre in ihnen ganz unmöglich, denn sie träfe, wie man sich bei einer Probe überzeugen kann, entweder auf keinen Einschnitt in der Kunstform, oder würde mit den Verhältnissen des goldenen Schnittes nicht in Uebereinstimmung zu bringen sein.

Es ist noch darauf aufmerksam zu machen, dass der *Minor* auch hier, wie es Zeising der menschlichen Gestalt gegenüber an ihm nachweist, durch seine schwerer wiegende innere Bedeutung ersetzt, was ihm, an der Zahl der Tacte, dem *Major* gegenüber abgeht. Er enthält nämlich sowohl das Haupt-Thema, aus dem alles Spätere hervorwächst, wie die ersten Eintritte der Stimmen, die darüber entscheiden, ob die Fuge sich zu einer drei-, vier- oder fünfstimmigen zu entwickeln habe.

Dass nun diese sechs, auf's geradewohl von uns aus dem „wohltemperirten Claviere" herausgegriffenen Fugen, nicht ein einziges Mal den goldenen Schnitt unmöglich machten, obwohl wir sie uns nicht aus verschiedenen Theilen des Werkes für unsere Zwecke zusammensuchten, sondern sie so, wie sie dort einander unmittelbar folgen, aus dem Ganzen heraushoben, mag beweisen, in welcher entschiedenen Art sich Zeising's Gesetz innerhalb der in der Fuge entwickelten musikalischen Kunstform realisirt. Wir könnten ebensowohl, wie diese sechs von uns untersuchten, sämmtliche 48 Fugen des „wohltemperirten Claviers" in der bisherigen Weise prüfen, ohne wahrscheinlich auch nur eine einzige zu finden, die den goldenen Schnitt, an einem der von uns angegebenen wichtigsten Punkte ihrer Gliederung, nicht zuliesse. Es ist hier entschieden gerade die besondere Strenge der Stylweise, welche der Verwirklichung des Zeising'schen Gesetzes, trotz aller dem Tondichter in ihr verbliebenen Freiheit, so überaus günstig ist.

Wir bemerken noch, dass sämmtliche von uns angeführte Beispiele, mit Ausnahme von dreien, mit dem ganzen Tact beginnen; bei den erstgenannten war also kein Irrthum in unserer Berechnung möglich. In den drei Beispielen dagegen, die mit einem Auftact beginnen, nämlich dem *Andante* und *Finale* der *Gmoll*-Sinfonie von Mozart und dem Andante der *Cmoll-Sinfonie* von Beethoven, zählten wir die Auftacte nicht mit. Der Grund hiervon ist der, dass auch der zweite Theil in der Sonatenform meist mit einem Auftact beginnt, der jedoch noch im ersten Theile steht. Zählen wir nun demungeachtet diesen Auftact zum ersten und nicht zum zweiten Theile, so haben wir den im ersten Theile weggelassenen Auftact für diesen wenigstens wieder eingebracht. Wenn dies nun auch nicht für das ganze Stück geschehen ist, so ist doch die, aus diesem Unterschiede hervorgehende Differenz mit unserer Berechnung, der Musik gegenüber, kaum nennenswerth, während sich die, durch sie hervorgebrachte andere Wirkung der proportionalen Verhältnisse der betreffenden Tonsätze aller sinnlichen Wahrnehmung entzieht, daher für unsere Zwecke gleich Null ist.

Hätten wir demungeachtet die Auftacte in den oben genannten Tonstücken mit gezählt, so würden wir in ganz unnützer Weise das Auge, durch sich nunmehr auch auf Seite des *Minors* und *Majors* der Composition in die Brüche verlierende Berechnungen, verwirrt, die vom Componisten durch Doppelstriche bezeichneten Hauptabschnitte der Kunstform als solche aufgehoben und uns am Ende sogar genöthigt gesehen haben, auch die mit ganzen Tacten beginnenden Tonsätze, nicht in Rücksicht auf ihre Doppelstriche und Wiederholungszeichen, sondern mit Bezug auf die Thema-Anfänge oder Thema-Eintritte einzutheilen. Was wir hierdurch bezüglich einer detaillirteren und minutiöseren Berechnung gewonnen, hätten wir also jedenfalls, und ohne allen Nutzen, an Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit eingebüsst.

Was nun die Theilung eines gefundenen musikalischen *Majors* und *Minors* in den beiderseitigen abermaligen *Major* und *Minor* anbetrifft, so machen wir zunächst darauf aufmerksam, dass sich der Punkt, an welchem wir dieselbe vorzunehmen haben, im Allgemeinen ebenfalls durch die Gliederung der musikalischen Kunstform — also noch ehe wir zu messen und zu zählen begonnen — bestimmen lässt. So wird sich, z. B. im zweiten Theil der Sonatenform, meist die Durchführung zu ihrer Reprise, im ersten Theile dagegen, dessen Eingang bis zum Eintritte des Mittelsatzes, zu seiner zweiten Hälfte, wie der *Major* und *Minor* verhalten.

Wir sind jedoch keineswegs genöthigt, hierbei stehen zu bleiben, sondern können auch wiederum in genaue Berechnungen bis auf den einzelnen Tact eingehen. Freilich wird uns in einzelnen Fällen, an Stelle der Tactsumme der bisher stets festgehaltenen Hauptabschnitte der Kunstform, die Tactsumme von Unter-

abtheilungen derselben die Absätze markiren, die mit den Proportionen des goldenen Schnittes übereinstimmen. Dies geht einerseits aus der Sache selber hervor, während es sich andererseits auch durch das Verfahren Zeising's rechtfertigt, der, bei der Feststellung des secundären oder tertiären *Majors* und *Minors* an Gebäuden und Statuen, sich ebenfalls genöthigt sieht, auf solche Eintheilungen oder Abtheilungen Rücksicht zu nehmen, die der Hauptgliederung derselben untergeordnet sind. Wir haben aber hierbei nicht so weit zu gehen, wie Zeising in der bildenden Kunst, da, wie schon gesagt, solche Fälle in der Musik zu den Ausnahmen gehören und wir in den meisten derselben auch hier noch die uns schon bekannten Hauptabschnitte der Kunstform festhalten können.

Wenige Beispiele werden genügen müssen, so unzählige wir deren auch anführen könnten.

Wir werden uns erinnern, dass der erste Theil des ersten Satzes der Beethoven'schen *Cmoll*-Sinfonie, der mit seiner Wiederholung 248 Tacte umfasst, den *Minor* des ganzen Tonstückes darstellt. Wollen wir nun diesen *Minor* abermals nach unserm Gesetze theilen, so müssen wir von der Wiederholung jenes Theiles absehen und unser Augenmerk abermals auf den wichtigsten Einschnitt seiner Kunstform richten. Derselbe ist durch den Eintritt des „Mittelsatzes," auch „zweites Thema" oder „Gegenthema" genannt, bezeichnet. Hiernach zählen Beethoven's *Minor* 58, Zeising's $47^9/_{13}$ Beethoven's *Major* 66, Zeising's $76^4/_{13}$ Tacte, woraus sich eine Differenz von $10^4/_{13}$ Tacten ergiebt.

Der zweite Theil dieses Satzes — wie wir uns erinnern, 378 Tacte umfassend — war Beethoven's *Major*. Hier wird der wichtigste Einschnitt durch den Eintritt der Reprise nach der Durchführung gekennzeichnet. Bei einer demgemäss erfolgenden abermaligen Theilung des *Major* ergiebt sich bei Beethoven ein *Minor* von 124, bei Zeising von $145^5/_{13}$, bei Beethoven ein *Major* von 254, bei Zeising von $232^8/_{13}$ Tacten. Es bleibt somit eine Differenz von $21^5/_{13}$ Tacten.

Im *Adagio* der *Bdur*-Sinfonie betrug Beethoven's *Minor*, den ganzen ersten Theil umfassend, 98 Tacte. Theilen wir denselben, wie das vorhin erörterte *Allegro*, durch den Eintritt des Mittelsatzes, so zählen Beethoven's secundärer *Minor* 15, Zeising's $15^5/_{13}$, Beethoven's secundärer *Major* 25, Zeising's $24^8/_{13}$ Tacte, wonach die winzige Differenz von $^5/_{13}$ eines einzigen Tactes übrig bleibt. — Theilen wir ferner den primären *Major* dieses Tonstückes, der bei Beethoven 64 betrug, durch den Eintritt der Reprise nach der *Coda*, ebenfalls zum zweiten Male, so zeigen uns Beethoven einen *Minor* von 24, Zeising von $24^8/_{13}$, Beethoven einen *Major* von 40, Zeising von $39^5/_{13}$ Tacten, so dass die Differenz, $^8/_{13}$ betragend, wiederum nur im Rahmen eines einzigen Tactes hervortritt.

Theilen wir, unter zu Grundelegung derselben Abschnitte der Kunstform, *Major* und *Minor* des *Adagio* aus Mozart's *Jupiter-Sinfonie* zum zweiten Male, so ergiebt der, ohne Wiederholung zum *Minor* werdende und 44 Tacte zählende erste Theil, einen secundären *Minor* Mozart's von 17, Zeising's von $16^{12}/_{13}$, einen secundären *Major* Mozart's von 27, Zeising's von $27^{1}/_{13}$ Tacten. Nicht weniger der 57 Tacte umfassende und nunmehr zum *Major* gewordene zweite Theil einen secundären *Minor* Mozart's von 15, Zeising's von $21^{12}/_{13}$, einen secundären *Major* Mozart's von 42, Zeising's von $35^{1}/_{13}$ Tacten.

Im *Minor* endlich der fünfstimmigen *Cismoll-Fuge* aus Bach's „wohltemperirtem Clavier" haben wir den Hauptabsatz nach vollständig erfolgtem ersten Eintritt sämmtlicher fünf Stimmen anzunehmen, weil durch diese fünf Stimmen sowohl der Umfang der Polyphonie, wie der Aufbau der Kunstform des genannten Tonsatzes in seinen Grundzügen festgestellt wird. Jedenfalls dürfte man uns keinen bedeutungsvolleren Absatz innerhalb der Grenzen dieses, 48 Tacte umfassenden *Minors* nennen können. Hiernach zählt Bach's secundärer *Minor* 18, Zeising's $18^{6}/_{13}$, Bach's secundärer *Major* 30, Zeising's $29^{7}/_{13}$ Tacte. — In dem 65 Tacte umfassenden *Major* dieser Fuge wiederum lässt uns unsere Empfindung den fühlbarsten Absatz der Kunstform bei dem, in der *Tonica* und im Basse auf dem *Contra-Cis* erfolgenden Wieder-Eintritt des Haupt-Thema's wahrnehmen. Theilen wir hiernach Bach's primären *Major* abermals, so zählt dessen secundärer *Minor* bei Bach 24, bei Zeising 25, Bach's secundärer *Major* 41, Zeising's 40 Tacte.

Der Leser wird uns nach diesen Proben glauben, dass in vielen Fällen, ebensowohl wie diese secundären, auch noch tertiäre *Minors* und *Majors* in classischen Tonwerken festzustellen sind; mit einem Worte, dass sich das Proportionalgesetz, auch nach allen seinen eingehenderen und näheren Bestimmungen, in der Tonkunst völlig unwidersprechlich nachweisen lässt.

Das Zeising'sche Gesetz findet seine Anwendung auch auf das Orchester, und zwar vor allem dann, wenn wir seine Eintheilung, nach den Chören und Gruppen gleichgearteter Instrumente, aus welchen dasselbe zusammengesetzt ist, in's Auge fassen. Da es sich aber in diesem Falle zugleich um die verschiedene Klangfarbe und das verschiedene Klanggewicht der einen oder anderen Gruppe handelt, so könnte man meinen, dass hier Zahlen, oder genaue mathematische Bestimmungen nicht mehr anwendbar seien, und dass daher die durch den goldenen Schnitt entstehenden Verhältnisse nur noch in ihrer Allgemeinheit festgehalten werden könnten.

Um so mehr muss uns die Entdeckung überraschen, dass die Gesammt-Tonmasse eines Orchesters im Durchschnitte nur dann schön wirkt, wenn sich die Klangmasse der Streich-Instrumente,

nach der Kopfzahl der Mitwirkenden bemessen, zu der Klangmasse der Blas-Instrumente genau so verhält, wie der *Major* zum *Minor*.

Wir können dies an jedem deutschen Orchester mittlerer Grösse, insofern dessen Zusammensetzung durch den Zweck, die sinfonischen Werke unserer classischen Meister aufzuführen, bedingt ist, beweisen. Hier stehen nämlich den im Durchschnitt durch 13 Mitwirkende vertretenen Blech- und Holzbläsern nebst der Pauke meist nur 8 erste und 8 zweite Geigen, so wie 3 Bratschen, 3 Celli's und 3 Contrabässe gegenüber. Die durch die Zahl 25 ausgedrückte Gesammt-Summe der Streich-Instrumente verhält sich daher, zu der Gruppe der Blas- und Schlag-Instrumente, wie der *Major* zum *Minor*, indem nämlich hier nicht nur der *Minor*, zweimal genommen, die Zahl 26 ergiebt, also abermals etwas mehr als der *Major* beträgt, sondern auch das zwischen beiden bestehende Verhältniss von 25 zu 13, so wie die demselben zu Grunde liegende Zahl 38, eine Proportion darstellt, die der von Zeising aufgestellten Proportion: 34, 21, 13, in einer gewissen Weise ähnelt, oder doch verwandt erscheint. Selbst in den Fällen, wo die zweiten Geigen nur 3 Pulte und daher nur 6 Ausführende zählen, oder 4 Celli's und nur 2 Contrabässe, oder endlich, statt 3 Bratschen, deren 4 vorhanden sein sollten, wird die Zahl 25 immer der Angelpunkt bleiben, um die sich die Summe der im Streich-Orchester Mitwirkenden, mit einem Mehr oder Minder von nur ein bis zwei Köpfen, dreht. Ist das Verhältniss merklich anders, so ist es eben für einen geläuterten und gebildeten musikalischen Sinn in seiner Wirkung unschön. Wir bemerken noch, dass in dem Falle, in welchem die Streich-Instrumente die Zahl 25 nicht erreichen, also etwa (z. B. bei nur 6 zweiten Geigen und 2 Contrabässen) 22 Köpfe stark sind, sich die dann ergebende Proportion: 35, 22, 13, der obigen Zeising'schen nur noch mehr nähert.

Man mag hieraus entnehmen, welchen ästhetischen Werth die Zusammensetzung so vieler unserer modernen Orchester besitzt, in denen die Blas-Instrumente das Streich-Orchester so sehr übertönen, dass dieses sich höchstens nur noch als *Minor* geltend machen kann. Das Streich-Orchester, welches, seiner Natur nach, auf das Streich-Quartett sich gründet, repräsentirt auch in Beziehung auf seinen Klangcharakter, so wie auf das, was ihm derselbe zu sagen oder auszudrücken gestattet, die Intelligenz und höhere Bildung im Orchester, gegen welches die Blas-Instrumente, besonders die Blechbläser mit ihren modernen Riesen, den Basstuben und Ophikleïden, manchmal wie eine rohlärmende Masse erscheinen. So wenig erfreulich es nun sein würde, wenn im Leben die roheren Elemente das grosse Wort führten, während die Intelligenz schweigen müsste, so wenig kann ein ähnliches Verhältniss der entsprechenden Instrumentalgruppen zu einander erfreulich wirken.

Aus dem angeborenen Gefühl für eine in dieser Beziehung fest-

zustellende Norm äusserte Beethoven einmal — wie Schindler erzählt — dass er seine Sinfonien am liebsten von einem Orchester in der Stärke von etwa 60 Mann aufführen hören würde und dass ihm jedes bedeutende Mehr und Minder als vom Uebel erscheine. Was uns aber hierbei noch mehr überraschen muss, ist, dass der grosse Meister, in der oben angegebenen Zahl, eine Gesammtheit der Kräfte angenommen, die, wenn wir sie nach ihrer Kopfzahl unter das Streich- und Blas-Orchester vertheilen, abermals, wenn auch nicht so genau wie die beiden Hälften eines Orchesters von nur mittlerer Grösse, mit der Theilung eines Ganzen durch den goldenen Schnitt übereinstimmt. Das in dem vorliegenden Falle etwas veränderte Verhältniss des *Major* zum *Minor* erklärt sich daraus, dass Beethoven's Sinfonien durchschnittlich einen stärkeren Bläserchor gewahren lassen, wie die Sinfonien Haydn's und Mozart's. — Nehmen wir nun, indem wir uns an die Beethovenschen Partituren halten, 8—10 Holzbläser, 4—9 Blechbläser und die Pauke, daher im Durchschnitt etwa die Zahl 15 als die Gesammtzahl der die Blas- und Schlag-Instrumente bildenden kleinern Hälfte des Orchesters an,*) so bleibt, für die Streich-Instrumente, als grössere Hälfte der Summe aller Mitwirkenden, etwa die Gesammtzahl 40 übrig, welche sich freilich nicht einmal mehr annähernd zu der Zahl 15 so verhält, wie der *Major* zum *Minor*. Das gewaltige Uebergewicht, welches der *Major* hier behauptet, rechtfertigt sich jedoch, sobald wir daran denken, dass Beethoven gewiss nur darum eine so bedeutende Verstärkung der Streich-Instrumente forderte, weil gerade die durch ihn in das classische Orchester eingeführten Instrumente: nämlich ein drittes und viertes Horn, so wie zwei bis drei Posaunen, ein höchst bedeutendes Klanggewicht besitzen. Hierdurch gleicht sich aber für den Bläserchor, als den *Minor* des Orchesters, das Missverhältniss, in welchem derselbe, der Kopfzahl der darin Mitwirkenden nach, zu dem Chore der Saiteninstrumente zu stehen schien, völlig wieder aus. Fällt doch z. B. ein Posaunenton, stark angeblasen, mehr in's Gehör, daher in's Gewicht, als vier Geigen stark angestrichen.

Eine weitere Möglichkeit der Anwendung des goldenen Schnittes auf die Verhältnisse des Orchesters ergiebt sich, wenn wir uns dasselbe darauf ansehen, welche seiner beiden grossen Gruppen in classischen Tonwerken eine anhaltendere oder geringere Thätigkeit entfalten. Richten wir unsere Blicke unter diesem Gesichtspunkte auf die Partituren der grossen Meister der Sinfonie, so finden wir, dass sich das Streich-Orchester, hinsichtlich seiner

*) In der *Pastorale* steigt dieselbe, durch Hinzutritt der beiden Posaunen und des Piccolo, auf 16, in der *Cmoll*-Sinfonie, durch weitere Verstärkungen, auf 18 und in der *neunten* Sinfonie sogar auf 23 Stimmen.

reicheren Beschäftigung und anhaltenderen Beweglichkeit, zum Blas Orchester abermals wie der *Major* zum *Minor* verhält. Dieser neuen Theilung gegenüber könnte in manchen Fällen recht wohl wieder ein Messen nach Tacten am Platze sein, daher z. B. im Allgemeinen und durchschnittlich gesagt werden, dass, wenn in einem Satze, durch alle Stimmen gerechnet, das Streich-Orchester 1500 Tacte fülle, das Orchester der Bläser, inclusive der Schlag-Instrumente, höchstens 500 füllen dürfe. Auch hier würde sich dann das scheinbare Uebergewicht des *Major* über den *Minor* durch das stärkere Tongewicht der Blas-Instrumente erklären.

Nach allem, was wir bisher über musikalische Proportionen gesagt, werden wir nunmehr auch hinsichtlich der Musik Sätze aussprechen können, deren Berechtigung, seit der Entdeckung des Proportionsgesetzes, wenigstens in den bildenden Künsten und der Poesie nicht mehr bestritten werden dürfte. Wir können nämlich nunmehr, ohne zu viel zu sagen, behaupten, dass gewissen Schönheitsgesetzen für alle Kunst ohne Ausnahme annähernd dieselbe Bedeutung beizulegen ist, welche die Naturgesetze im Reiche der Natur und der Naturwissenschaften besitzen. Wir dürfen daher z. B. sagen, dass, in allen Kunstwerken ersten Ranges, der goldene Schnitt unbedingt mit einem der wichtigsten Abschnitte ihrer sowohl innerlich, wie äusserlich zu Tage tretenden Organisation, Form oder Gestalt zusammenfallen müsse, und dass, wo der goldene Schnitt nicht unter diesen Voraussetzungen vornehmbar sei, wir es mit dem Unschönen, oder mindestens doch mit dem Unclassischen und Unorganischen zu thun haben.

Wunderbar ist es jedenfalls, dass alle wahrhaft grossen Künstler, ohne das Schönheitsgesetz der Proportion, wie Zeising, messen zu können, und in der Musik in den meisten Fällen sogar, ohne auch nur die Existenz eines solchen Gesetzes zu ahnen, instinctiv diesem Gesetze doch zu allen Zeiten folgten. Hieraus geht entschieden hervor, dass der Mensch auch da, wo er sich am freiesten dünkt, dass er auch bei dem künstlerischen Schaffen, das so oft nur der Ausdruck ungebundenster, subjectiver Stimmung zu sein scheint, gebunden und genöthigt ist, nach grossen kosmischen Geistesgesetzen hervorzubringen und zu gestalten.

Wir werden später sehen, dass das, was uns hier als Gebundenheit erscheint, die wahre und höchste Freiheit bedeutet. Nur wer sich selbst so wenig beherrscht, daher als Künstler z. B. so wenig den ihm gegebenen Stoff nach jenen ewigen Gesetzen zu durchdringen vermag, dass ihm nichts übrig bleibt, als sich über sie hinwegzusetzen, oder sich gegen sie aufzulehnen, ist unfrei. Beruht doch ein solches Auflehnen, ebenso wie alle subjective Beschränktheit und Willkühr, nicht auf Stärke und einem reinen selb-

ständigen Wollen, sondern auf Unklarheit, Schwäche und geistiger Ohnmacht, daher gerade auf innerer Unfreiheit.

Wir machten schon früher die Erfahrung, dass die bisher erörterten Gesetze vielfach in einander überspielen. Wir dürfen daher ihre Grenzen nicht mit pedantischer Genauigkeit ziehen wollen, sondern bemerken im Gegentheil nochmals, dass sie auf die mannigfachste Weise einander durchdringen, sich gegenseitig bedingen, verstärken und mildern. Aus demselben Grunde aber können wir auch davon absehen, die von einigen Aesthetikern selbständig angeführten Gesetze des sogenannten „Wechsels“ und des „Gleich- oder Gegengewichtes,“ oder das Gesetz der Harmonie als besondere Schönheitsformen zu behandeln. Einerseits sind diese Gesetze weniger genau zu begrenzen und zu definiren, wie die von uns erörterten, andererseits aber sind sie, wie wir bezüglich des sogenannten „Wechsels“ bereits dargethan, in den von uns angeführten Gesetzen schon mit enthalten.

Das Schönheitsgesetz des Wechsels, das sich darin manifestirt, dass die Eintönigkeit und Einförmigkeit ein und derselben Bewegung, Empfindung, Stimmung, Gliederung durch den Eintritt einer entgegengesetzten Bewegung, Empfindung, Stimmung und Gliederung aufgehoben, gemildert oder belebt werde, erwies sich uns als eine Seite des Gesetzes der Modulation; vorausgesetzt natürlich, dass wir dieselbe in dem bei ihrer Erörterung näher festgestellten Sinne auffassen.

Das Gesetz des Gleich- oder Gegengewichtes wiederum, welches sich in der Musik und Poesie, in der schwerer wiegenden inneren Bedeutung der kleineren Hälfte eines Ganzen, in ihrem Verhältniss zur grösseren, wiederholt, finden wir seinem wesentlichsten Inhalte nach bereits in dem *Major* und *Minor* des Zeising-schen Proportionsgesetzes ausgedrückt, da auch dort in den meisten Fällen der *Minor* durch die grössere innere Bedeutung, die er dem *Major* gegenüber besitzt, das, was ihm jenem gegenüber an Umfang mangelt, ersetzt und hiermit das Gleichgewicht zwischen beiden Hälften wiederherstellt. So gleicht z. B. der, mittelst des goldenen Schnittes zum *Minor* gewordene menschliche Oberkörper, durch seine grössere innere Bedeutung, das Verhältniss der Ungleichheit, in welchem er zu seinem *Major*, dem Unterkörper, steht, wieder aus. So fällt der erste Theil des *Allegro* der Sonate, weil er die beiden Motive enthält, aus denen sich der ganze übrige Satz zu entwickeln hat, schwerer in's Gewicht, als der so viel umfangreichere zweite Theil. —

Das von unserer Empfindung und unserem Gefühl in jedem Kunstwerk geforderte Gesetz der Harmonie endlich ist eins mit dem Gesetz der organischen Einheit einer Kunstschöpfung und

findet zugleich seine weitere Verwirklichung durch das Vorhandensein aller übrigen Schönheitsgesetze in einem Kunstwerke.

So dürfen wir denn hoffen, die Schönheitsformen, soweit dieselben zu präcisiren und anschaulich zu machen sind, mit den in diesem Capitel angeführten Gesetzen erschöpft und — was für unsere Aufgabe noch wichtiger ist — zugleich als allen Künsten identische nachgewiesen zu haben.

---

## CAPITEL IX.

### Uebereinstimmung der Künste bezüglich der von ihnen entwickelten Ausdehnungsformen.

Alles Innere ist ein Aeusseres und alles Aeussere ein Inneres; d. h. es giebt kein Aeusseres, das nicht die Ausdrucksform für ein Inneres zu sein vermöchte, und es giebt kein Inneres, das nicht, um wahrnehmbar zu werden, einer Verkörperung oder Manifestation in der Aussenwelt bedürfte.

Beweise hierfür lieferte uns bereits das siebente Capitel. Wir sahen daselbst, dass die elementaren Grundbedingungen der Künste zugleich geistig und ideell, wie räumlich und zeitlich aufzufassen und zu verstehen sind. Noch bedeutsamer wird sich die Identität von Wesen und Erscheinung den Untersuchungen gegenüber erweisen, die wir im Nachfolgenden anzutreten im Begriffe stehen.

Es ist bekannt, wie sehr und bis zu welchem Grade die Stimmung unseres Innern durch die uns umgebende Aussenwelt gewissermaassen gefärbt zu werden, oder darin ihr Echo und Abbild zu finden vermag. Umgekehrt vermögen Eindrücke, die uns aus der Aussenwelt kommen, unser Inneres zu stimmen und umzuwandeln.

Der Fälle, wo ein Aeusseres der Abdruck oder Ausdruck eines Innern wird, wären unzählige aufzuführen; wir beschränken uns auf wenige.

Ein innerlich bedrückter oder kleinmüthiger Mensch lässt solche innere Zustände und Stimmungen auch im Ausdrucke seiner Züge, in Gang, Haltung und Geberde gewahren. Wir sehen ihn gebückt und in sich gekehrt dahinschleichen; sein Schritt ist zaghaft und unsicher, sein Haupt scheint zwischen seinen Schultern einzusinken, der Blick seines Auges ist matt, unstät oder verlegen, der Klang seiner Stimme erhält etwas Schüchternes, Kleinlautes.

Schwellen ihm dagegen Stolz und Freude das Herz, so geht er hoch und kühn aufgerichtet, sein Blick scheint zu triumphiren und erwidert fest den unsrigen, seine Stimme verstärkt sich in Ton und Fülle, oder verletzt uns vielleicht sogar durch ein Uebermaass von Kraft und Ausdruck.

Handelt es sich in beiden Fällen um nur vorübergehende Aufwallungen der Empfindung und Stimmung, so werden auch die Formen ihres Ausdruckes in unserer Gestalt und unserem Behaben nur vorübergehende sein. Sind dagegen solche innere Zustände durch Anlage oder Schicksale der feststehende Typus unseres geistigen Daseins geworden, so wird uns auch äusserlich ein ähnlich feststehender Typus begegnen.

Solche Stimmungen unseres Innern formen aber nicht nur uns selber in einer ihnen entsprechenden Weise, sondern, wenn auch nur scheinbar, selbst die uns umgebende und von uns unabhängige Aussenwelt. Dieselbe Landschaft, dieselbe Stadt, dieselbe Gesellschaft, derselbe sonnige oder bewölkte Tag können, je nachdem wir uns glücklich oder unglücklich fühlen, erheiternd oder verdüsternd, belebend oder verstimmend auf uns wirken. Ja, noch mehr. Sind wir melancholisch oder romantisch gestimmt, so wird uns ein enges Thal mit überhängenden Felsen, mit rauschendem Gewässer und zerrissen darüber hinjagenden Wolken mehr anmuthen, als eine lachende idyllische Gegend. In dieser letztern werden wir uns umgekehrt wiederum heimischer fühlen, wenn uns nach Ruhe und Frieden verlangt. Damit ist — wie wir später sehen werden — nicht ausgeschlossen, dass bei längerem Verweilen jene friedliche Landschaft auf ein wild und leidenschaftlich bewegtes und umgekehrt jene ernste Gegend auf ein heiteres Gemüth umstimmend einwirken.

Es ist ferner bekannt, dass Münzen, die in einer kraftvollen und markigen Zeit geprägt wurden, ein weit interessanteres und schöneres Ansehen bewahren, als Münzen, deren Gepräge in eine erschlaffte und entnervte geschichtliche Periode fällt.*) Wir machen im voraus darauf aufmerksam, welche Schlüsse aus diesem Factum auf die Identität von Aeusserem und Innerem in den Künsten zu ziehen sind, wo es sich denn doch noch um eine weit tiefere Erregt-

*) So ist z. B. — schon ganz im Allgemeinen gesprochen — das Gepräge der *griechischen Münzen* durchschnittlich ein weit markigeres, als das der *römischen*. Die griechischen Münzen haben — abgesehen von ihrem grösseren Kunstwerthe — auch ein weit hervortretenderes Relief wie die römischen, welche sich mehr und mehr verflachen. Aehnliches beweisen die Münzen aus der römischen Kaiserzeit, die, in der kräftigen Zeit, von verhältnissmässig besserem Gepräge, in der schlaffen immer geist- und charakterloser werden. Daher sind z. B. die Münzen aus der Zeit des Titus von weit schönerem Gepräge, wie diejenigen aus der Zeit des Constantinus.

heit der Empfindung und Stimmung, oder des Bewusstseins, und demgemäss um eine weit ausdrucksvollere Wiedergabe solcher inneren Zustände handelt, als bei Münzen.

Auch betreffs der Fälle, wo die Aussenwelt auf unsere innere Welt wirkt, beschränken wir uns auf wenige Anführungen.

Das räumlich Grosse oder unermesslich Erscheinende erregt entsprechende Eindrücke in der Seele. Der gestirnte Himmel, die Alpen, das Meer, sind Beispiele hierfür. Gewaltiges Dröhnen und majestätischer Schall, wie das Rollen des Donners, das Brausen des Orkanes erregen Furcht und Schauer; ebenso die ängstliche Stille und das fast nächtliche Dunkel vor dem Ausbruch eines Gewitters. Ueberhaupt ist ein nicht geringer Theil unseres inneren Daseins zugleich eine Spiegelung der uns umgebenden Natur; wir erinnern nur an die Eindrücke und an den Einfluss der Jahreszeiten auf unsere Stimmung. Mit dem Wiederaufleben von Wald und Feld im Frühling erwachen auch in unserm Innern neuer Lebensmuth und neue Hoffnung, und nicht mit Unrecht hat man den Monat, in welchem der Himmel bleiern und in eintönigem Grau über der Erde ausgespannt liegt, während der Sturm die letzten welken Blätter von den Bäumen schüttelt, den „Selbstmörder-Monat“ genannt. Die Wirkungen von Tag und Nacht, der Eindruck des sanften Mondlichtes, des wilden Züngelns der Flamme, des Rauschens eines Wasserfalls, des Murmelns eines Baches, des Vogelgesanges im Walde sind einem Jeden bekannt. Diejenigen, die Zeugen eines Erdbebens, des Ausbruches eines Vulkans, des Sturzes einer Lavine, eines Sturmes auf der See, oder einer grossartigen Ueberschwemmung waren, werden sich der dabei in ihrem Gemüthe empfangenen Eindrücke lebenslänglich erinnern.

Wie viel concentrirter müssen alle solche sich gegenseitig bedingenden Wirkungen des Innenlebens auf das Aussenleben, oder des Aussenlebens auf das Innenleben in einem Gebiete erfolgen, wo der Mensch diese, im gewöhnlichen Leben an ihm nur flüchtig vorüberrauschenden Wirkungen, festzuhalten und die durch sie erregten Stimmungen bis zu ihrem lebendigsten oder ergreifendsten Ausdruck zu steigern sucht: Wir meinen im Gebiete der Kunst. Wie sehr muss sich unser Blick erweitern, wenn wir die Bedeutung und Stellung der Künste in der Culturgeschichte unter solchen Gesichtspunkten auffassen.

Um so mehr wird es uns überraschen, dass sich die Unermesslichkeit der Fälle, in welchen sich in der Kunst Inneres und Aeusseres gegenseitig bedingen, unter drei höchst einfachen Ausdehnungsformen, mögen wir dieselben räumlich, zeitlich oder symbolisch auffassen, begreifen lässt. Wir können diese Ausdehnungsformen auf drei Grundlinien zurückführen: auf die horizontale, auf die verticale und auf die Kreis-Linie.

Es könnte seltsam erscheinen, dass wir die horizontale und die verticale als zwei verschiedene Linien der Kreis-Linie gegenüberstellen, da dieselben doch beide zu den graden Linien gehören, während die Kreislinie gewöhnlich den krummen Linien zugezählt wird. Wir bemerken, um jedem Missverständnisse vorzubeugen, dass wir hier nicht von mathematischen, sondern von realen Linien reden. Mit solchen haben wir es zu thun, wenn wir die verschiedenen Ausdehnungsformen und die in ihnen gegebenen Richtungen auf unseren Planeten, als auf ihre Basis, beziehen. Unter diesem Gesichtspunkte sind die horizontale und verticale, obwohl beide grade, doch ihrem Wesen nach höchst verschieden wirkende Linien, während nicht weniger auch die Kreislinie und die ihr verwandte Kugelform nunmehr, durch die Biegung des Erdballs und den mit ihr zusammenhängenden kreisrunden Horizont und das Himmelsgewölbe, sowie durch kreis-, halbkreis- oder kuppelartig sich rundende Berg-, Baumformen u. s. w., einen gegebenen und ganz bestimmten Charakter erhalten. Die Beziehung der genannten drei Linien auf die Mathematik bleibt demungeachtet, wie wir sehen werden, bis zu einem gewissen Punkte hin bestehen, wobei jedoch festzuhalten ist, dass wir sie nicht, wie diese, nur in ihrem Wesen an sich, sondern immer zugleich in ihrer Erscheinung für unser Auge besprechen.

Demungeachtet will, wenn wir an den ungeheuren Reichthum der Welt der Erscheinungen und an die mannigfache Spiegelung dieser reichen Welt in den Gebieten der verschiedenen Künste denken, die Zurückführung einer solchen Spiegelung, auf die erwähnten drei Ausdehnungsformen oder Grundlinien, im ersten Augenblicke immer noch befremdend erscheinen. Unsere Behauptung wird jedoch schon glaubhafter werden, wenn wir selbst in der Natur die grössten auf uns erfolgenden Wirkungen durch diese einfachen Ausdehnungsformen veranlasst sehen.

Die Wirkung des bei einer Windstille unbewegt ruhenden Oceans, die Wirkung unermesslicher Haiden und Prairien, die Wirkung endlich der das Gemüth mit Gedanken an Ewigkeit und Unendlichkeit füllenden Wüste, z. B. der Sahara, oder der Wüste Gobi, beruhen auf dem eminenten Vorwalten der horizontalen Grundlinie.

Die Wirkungen dagegen der Schneehäupter und der sich über einander thürmenden Gipfel, Spitzen und Firnen der Alpen, die Wirkung ferner der ungeheuren Wände steiler Felsen und tief eingeschnittener Thäler oder der riesigen Stämme eines Hochwaldes uralter Tannen und Cedern beruhen auf dem eminenten Vorwalten der verticalen Grundlinie.

Die Wirkungen endlich des in klaren Nächten mit unzählbaren Sternen sich über uns wölbenden Himmelsdoms, oder des von hoher freier Bergspitze sich aufthuenden unermesslichen Horizontes beruht

auf dem Vorwalten der Kreis-Linie und der ihr so nahe verwandten Kugel- oder Halbkugelform.

Die horizontale Grundlinie ruft im Allgemeinen den Eindruck der Ruhe hervor, welcher sich, bei der Wüste und dem Meere, durch die Schrankenlosigkeit und grossartige Einfachheit ihrer Ausdehnung, bis zu einem Bilde des überall und ewig unverändert bleibenden und nur sich selber gleichenden Absoluten steigert. Nicht ohne Grund heisst es daher von Moses, Christus und Muhamed, dass sie sich in die Wüste zurückgezogen, um dort Zwiesprache mit dem Unendlichen zu pflegen.

Umgekehrt ruft die verticale Grundlinie im Allgemeinen den Eindruck einer Bewegung oder eines Fort- und Aufstrebens, daher auch eine gewisse Unruhe in unserem Innern hervor. Im Gegensatz zu der horizontalen Grundlinie, die jede Erhebung über das durch sie gegebene Niveau und daher auch alles Besondere und Individuelle ausschliesst, und die, wie wir es an dem glatten Spiegel eines See's sehen, schon weil in ihr die einfachste Verwirklichung des Gesetzes der Schwere am Stofflichen erfolgt, zum Bilde des Unbewegten und Ruhenden wird, zeigt sich eine Ausdehnungsform, in der die verticale Grundlinie dominirt, ja selbst schon jede Erhebung über den Horizont unseres Auges, als ein Besonderes, Individuelles, Charakteristisches, das seine eigene Physiognomie trägt, sich in einen Gegensatz zu der übrigen Welt setzt und uns gewissermaassen auch dadurch imponirt, dass es sich, trotz der Gesetze der Schwere, bis zu einem gewissen Punkte über seine Umgebung erhebt, zuspitzt und behauptet.

Der Eindruck des Bewegten, den die verticale Grundlinie in uns hervorruft, kann sich in einzelnen Fällen, z. B. bei dem himmelhohen Emporzüngeln der Flammen einer grossen Feuersbrunst, bis zu leidenschaftlicher Unruhe und Beängstigung steigern. Die Wirkungen der verticalen Linie in ihrer mehr normalen und eigentlich grossartigen Gestalt erfahren wir jedoch weniger durch ihre Darstellung in einem solchen zufälligen Ereignisse, als durch ihre dauernd uns vor Augen stehende Verwirklichung in der Natur. Die Eindrücke von Erhabenheit oder Majestät, die uns im Hochwalde und im Hochgebirge durchschauern, haben ihren Grund in der Fülle auf- und absteigender und die ganze uns vor Augen stehende Welt beherrschender verticaler Linien.

Die kreisrunde Grundlinie ruft den Eindruck des in sich Abgeschlossenen, in sich Vollendeten, daher auch den des in sich Beruhigten, Befriedigten und Vermittelten hervor. Die letztere Wirkung ist für uns von besonderer Bedeutung; wir verweisen bezüglich derselben auf die Stimmung, die uns unter einem völlig wolkenlosen, gestirnten Himmel ergreift. Derselbe lenkt unsere Blicke und Gedanken einerseits ebenso wie die verticale Linie nach oben. Da

er aber am Horizonte auch das Erdenrund zu berühren, oder hinter demselben zu verschwinden scheint; da er uns ausserdem, hinter den uns näher stehenden Sternbildern, entferntere und hinter diesen, wenn sich unser Auge schärft, wiederum entlegenere erblicken lässt, so haben wir es zugleich mit dem Schrankenlosen zu thun, daher einerseits mit der horizontalen Grundlinie und der mit ihr verbundenen Wirkung unterschiedsloser Ausdehnung, andererseits mit Linien, die weder horizontal noch vertical sind, sondern, weil wir sie von unserem Standpunkte aus nach allen Richtungen zu ziehen vermögen, gewissermaassen den Gegensatz zwischen den genannten beiden Ausdehnungsformen wieder aufheben.

Aus diesem Grunde fühlen wir uns unter dem gestirnten Himmel ebensosehr erregt und über alle Erdenschranken emporgehoben, wie durch die Unermesslichkeit des Raumes, die uns zugleich auf eine Unendlichkeit in der Zeit hinweist, beruhigt und zu grossartiger Feierlichkeit, oder zu einem alle Gegensätze verklärenden Frieden gestimmt. Wenn daher behauptet worden ist, dass die Betrachtung des gestirnten Himmels den Menschen zuerst auf eine, über seine thierische hinausgehende höhere Existenz hingewiesen habe, so möchten wir dem hinzufügen, dass nur der Anblick des gestirnten Firmamentes zu einer Anschauung der Gottheit führen konnte, wie sie in dem ahnungsvollen Ausspruche liegt: „In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen," oder in Schiller's Worten: „Brüder! Ueber'm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen!"

Wie sehr alle die bisher geschilderten Eindrücke auf Wahrheit beruhen, wird besonders in den Fällen deutlich, wo dasselbe Element, oder dasselbe Naturbild sich entweder in anderer Weise darstellt, oder in seiner bisher geschilderten einseitigen Wirkung durch hinzutretende neue oder andere Eindrücke modificirt wird.

Dasselbe Meer, das uns unbewegt ruhend ebenfalls mit Ruhe erfüllte, wirkt erregend und unruhvoll, wenn es, vom Sturme gepeitscht, in seinen Wellenbergen und dem zum Himmel emporspritzenden Schaum und Gischt, verticale Linien zu zeigen anfängt. Die ungeheueren verticalen Linien eines Alpenstockes dagegen wirken weniger furchtbar, und die Kühnheit ihres Aufstrebens erscheint gemildert, wenn grüne Matten und Weiden die verticalen Grundlinien ihrer Umrisse in horizontaler Richtung rechtwinklig schneiden und, indem sie sich zwischen den unter ihnen befindlichen Abgründen und den über ihnen aufsteigenden Schneepyramiden hinlagern, dem Auge Ruhepunkte gewähren.

Ruft nun die Natur, in den Fällen, wo sie uns in der geschilderten imponirenden Weise horizontale, verticale, oder kreisrunde Grundlinien darstellt, die tiefsten Wirkungen auf unsern Geist hervor, so wird auch das Umgekehrte begreiflicher werden; dass nämlich unser Geist, wenn er tief bewegt, das, was innerlich in ihm vor-

geht, äusserlich, oder ausser sich darstellen will, diese Darstellung ebenfalls — je nach der in ihm vorwaltenden Empfindung — in einer horizontalen oder verticalen Richtung, oder in der Form einer in sich selbst zurückkehrenden Linie, die eben der Kreis oder das Oval ist, vollbringen wird.

Dies gilt natürlich am bestimmtesten von der Kunst, die einerseits ein treues Abbild der Natur, andrerseits — und darüber hinaus — aber auch deren idealisirtes Abbild ist, in der somit das sich schon im Alltagsleben bedingende Aeussere und Innere, durch die dem künstlerischen Schaffen speciell gesteckte Aufgabe, beide in ihrer harmonischesten Verschmelzung darzustellen, in eine noch viel engere Wechselbeziehung gesetzt wird.

Ehe wir nun zum Nachweis der erwähnten drei Ausdehnungsformen in den Künsten übergehen, haben wir noch einiges vorauszusenden, was das Wesen derselben schärfer kennzeichnet.

Um aber hierbei nicht Gefahr zu laufen, für den Anfang unverständlich zu bleiben, oder den Dingen hier und dort Gewalt anzuthun, wollen wir bei unserer vorläufigen Betrachtung das, was wir zu sagen haben, einstweilen nur auf die Architektur bezogen wissen, als auf diejenige Kunst, in welcher sich die den Ausdehnungsformen zu Grunde liegenden Linien am reinsten, oder doch am correctesten darstellen.

Hier bemerken wir nun, dass General-Ansichten und Aufrisse, oder Quer- und Längen-Durchschnitte solcher Gebäude, in welchen die horizontale Grundlinie vorwaltet, sich bezüglich ihrer Grundform in den meisten Fällen dem Rechtecke nähern und demselben häufig sogar völlig entsprechen.*)

Umgekehrt bemerken wir, dass General-Ansichten und Aufrisse oder Quer- und Längen-Durchschnitte solcher Gebäude, in denen die verticale Grundlinie vorherrscht, fast immer eine Neigung zu pyramidalen Formen und was ihnen verwandt ist, z. B. zur Kegelform u. s. w. gewahren lassen.

Hieraus geht zugleich hervor, dass das im vorigen Capitel behandelte Schönheitsgesetz, der Verjüngung und Zuspitzung nach oben, am deutlichsten und häufigsten innerhalb der verticalen Ausdehnungsform seine Verwirklichung finden wird.

Wenn nun auch die beiden obigen Sätze sich im Allgemeinen als zutreffend erweisen, so bedürfen sie doch, um zugleich in jedem einzelnen Falle als wahr zu gelten, noch einiger näherer Bestimmungen.

---

*) Da der gewöhnliche Sprachgebrauch unter dem Rechtecke das *Oblongum* versteht, während doch auch das *Quadrat* ein specieller Fall des Rechteckes ist, so bemerken wir ein für allemal, dass wir damit jedes rechtwinklige *Parallelogramm*, also sowohl Quadrate, wie Oblongen bezeichnet haben wollen.

Es kann nämlich ein Rechteck eine Höhe besitzen, welche dasselbe im Verhältniss zu seiner geringen Breite als von der verticalen Linie beherrscht erscheinen lässt; dies ist z. B. der Fall, wenn die schmale Seite eines Oblongums dessen Grundlinie bildet. — Umgekehrt kann eine pyramidale Figur eine Breite gewahren lassen, die sie im Verhältniss zu ihrer Höhe als von der horizontalen Linie beherrscht darstellt; z. B. ein Dreieck mit einem Winkel von 140 Grad.

Wie wird nun das Gesetz lauten, durch das hier die Grenze zwischen den Gebieten beider Ausdehnungsformen bezeichnet wird? —

Dasselbe erschliesst sich uns bei der Betrachtung der Kunstwerke von selber und ist, wie alles, was sich auf unmittelbare Anschauung gründet, höchst schlichter Natur. — Alle Figuren — gleichviel ob pyramidale oder Rechtecke — deren Breite ihre Höhe übertrifft, gehören in das Gebiet der horizontalen, alle Figuren dagegen — gleichviel ob pyramidale oder Rechtecke — deren Höhe umgekehrt ihre Breite übertrifft, in das Gebiet der verticalen Ausdehnungsform.

Es könnte scheinen, als wären hierdurch die Sätze, von denen wir ausgingen: dass nämlich Rechtecke durchschnittlich vorwaltend horizontaler, pyramidale Figuren dagegen durchschnittlich vorwaltend verticaler Natur seien, wieder aufgehoben. Wir werden jedoch sogleich erfahren, dass dieselben ihre Wahrheit demungeachtet bis zu einem gewissen Punkte behaupten. Dies zeigt sich vornehmlich darin, dass in den Fällen, wo sich Höhe und Breite an einer jener Figuren wie 1 zu 1 zu einander verhalten, sich also vollkommen gleichen, das Rechteck immer noch den Eindruck einer vorwaltend horizontalen, die pyramidale Figur dagegen immer noch den Eindruck einer vorwaltend verticalen Ausdehnungsform hervorruft.

So wird z. B. das vollkommene Quadrat immer noch der horizontalen, ein Dreieck dagegen, dessen Höhe seiner Breite entspricht, immer noch der verticalen Ausdehnungsform anzugehören scheinen. Pyramidalen Figuren gegenüber können wir sogar über das oben mitgetheilte Gesetz wieder hinausgehen. Hier verlöscht, selbst wenn sich die Höhe zur Breite wie 1 zu 2 verhält, der Eindruck des Verticalen so wenig, dass er sich als mindestens noch eben so stark erweist, wie der des Horizontalen. Dies gilt jedoch eben nur von Gegenständen, die unmittelbar die Pyramide selber, nicht aber nur verwandte oder annähernde Formen verwirklichen.*)

---

*) In einer Figur, wie die beigegebene, z. B.:



In wiefern endlich Rechtecke oder pyramidale Figuren und Körper sich auch in einem mehr innerlichen Sinne von der Natur der ihnen entsprechenden Ausdehnungsformen durchdrungen erweisen, wird sich vielfach noch im Laufe dieses Capitels zeigen; wie wir denn auch später erfahren werden, dass die Künste die mit den besprochenen Figuren zusammenhängenden Eindrücke des Horizontalen und Verticalen in unwidersprechlicher Weise durch ihre geschichtliche Entwickelung rechtfertigen.

Was nun die dritte Ausdehnungsform, als deren Grundlinie wir den Kreis bezeichneten, anbetrifft, so wird uns zwar der Aufriss und Umriss von Gebäuden, in welchen die Kreislinie vorwaltet, das Kreisrund und die ihm verwandte Rundbogen- und Kuppelform in gewissen Haupttheilen derselben erblicken lassen, jedoch nicht in so uneingeschränkter Weise, dass nicht neben ihm auch die verticale und horizontale Grundlinie noch zu einer fast selbständigen Geltung gelangt. Das Dominirende des Kreisrunds wird sich aber besonders darin zeigen, dass es gewissermaassen das Centrum und der vereinigende Mittelpunkt für die Grundlinien der beiden anderen Ausdehnungsformen wird; woraus auch schon hervorgeht, dass jene letzteren ungefähr in einem Gleichgewichts-Verhältniss zu einander stehen müssen, weil sonst jene Vermittelung entweder gar nicht, oder doch nur unvollkommen erfolgen könnte.

Wir haben ferner zu bemerken, dass das Vorwalten einer der Grundlinien auch in den Fällen, wo es sich um die Herrschaft der horizontalen oder verticalen Grundform handelt, nicht so zu verstehen ist, als wenn da, wo die horizontale Grundlinie vorwaltet, die verticale zu keiner eigentlichen Entwickelung mehr gelange und umgekehrt. Schon dass wir nur von einem „Vorwalten" einer der beiden Hauptlinien sprechen, macht das Verhältniss derselben zu den ihnen entgegengesetzten Grundlinien, als zu immer noch mit in das Gewicht fallenden Factoren klar. Am deutlichsten wird das Verhältniss dieses Gegensatzes sich darstellen, wenn wir auch hier Zeising's schöne Entdeckung — wir meinen sein im vorigen Capitel erörtertes Proportionalgesetz anzuwenden versuchen.

Es wird sich dann ergeben, dass in den Fällen, in denen die horizontale Ausdehnungsform dominirt, sich die horizontale Grundlinie zur verticalen verhält wie der *Major* zum *Minor*. In den Fällen dagegen, die ein Vorherrschen der verticalen Ausdehnungsform gewahren lassen, stellt umgekehrt die verticale Grundlinie den *Major*, die horizontale den *Minor* dar.

Nehmen wir z. B. den *Parthenon*, in welchem die horizontale

---

erscheint das Horizontale als das Vorwaltende. Die bei der Pyramide ununterbrochen aufstrebende, hier aber durch rechte Winkel gebrochene Linie lässt eben das Ganze, als aus Rechtecken zusammengesetzt erscheinen.

Grundlinie vorwaltet, so finden wir, dass sich die Breite seiner Giebelfronte zu deren Höhe ungefähr wie 5 zu 3 verhält, indem seine Breite 101, seine Höhe dagegen nur 65 Fuss beträgt.*) Stellen wir uns dagegen der zwischen den beiden Thürmen befindlichen Hauptfronte des *Kölner Doms* gegenüber, so verhält sich umgekehrt deren Höhe — bis zu den Spitzen der Thürme gerechnet nämlich — zu deren Breite (inclusive der Kreuzflügel, daher auch zu der ganzen Länge des Querschiffes) abermals ungefähr wie 5 zu 3, indem die ganze Höhe der Thürme 532, die Länge des, die grösste Breite des Baues darstellenden Kreuzschiffes dagegen nur 288 Fuss beträgt.**) Es lassen sich somit die von uns angegebenen Maasse nicht nur in beiden Fällen auf die Zeising'sche Proportion 8 : 5 : 3 zurückbeziehen, sondern wir sehen zugleich auch das, für die Theilung einer Zahl durch den goldenen Schnitt charakteristische Gesetz sich erfüllen, dass der *Minor* nie ganz zweimal im *Major* enthalten sein soll.

Wie verhalten sich nun aber in der dritten Ausdehnungsform, in welcher nach unserer Behauptung die Kreislinie vorwaltet und demungeachtet die verticale und horizontale Linie noch eine ziemlich selbständige Bedeutung behalten, die Proportionen dieser verschiedenen Linien zu einander? —

Man sieht, dass wir es hier mit einer weit complicirteren Ausdehnungsform, als bei den beiden vorhergehenden, zu thun haben. Handelt es sich dort im Kunstwerk nur um zwei Grundlinien, so stellen sich uns hier derer drei dar. Wenn nun auch unter diesen die Kreislinie als die dominirende hervortritt, so verhält sich doch ihr Durchmesser keineswegs zu den beiden andern zusammengenommen etwa, wie der *Major* zum *Minor*, noch weniger aber wie der *Minor* zum *Major*, was ja auch ihrer dominirenden Bedeutung widersprechen würde. Es tritt also hier entschieden ein Fall ein,

---

*) Lübke: Geschichte der Architektur S. 137.

**) S. Boisserée: Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln S. 115 und 117.

Zur besseren Uebersicht der nahen Uebereinstimmung der aus dem goldenen Schnitt sich ergebenden Proportionen mit den von uns oben angeführten Maassen stellen wir beide hier neben einander:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Breite und Höhe des Parthenon . . . | 166', | Breite 101' | Höhe 65' |
| Proportionen des goldenen Schnittes: | 166', | „ $102^2/_{13}$' | „ $63^{11}/_{13}$' |
| Höhe und Breite des Kölner Doms . | 820', | Höhe 532' | Breite 288' |
| Proportionen des goldenen Schnittes: | 820', | „ $504^8/_{13}$' | „ $315^5/_{13}$' |

Das scheinbare zu Wenig des *Minor* und das zu Viel des *Major* beim Kölner Dom verschwindet völlig, wenn wir 42, als diejenige Zahl von der Zahl der Fusse der Höhe der Thürme abziehen, die, der an ihnen stattfindenden perspectivischen Verkürzung halber, derselben zugesetzt worden ist. Die von uns angeführten Maasse des Domes stellen sich dann in den Zahlen 778, 490 und 288 dar, d. h. sie gleichen bis auf geringe Bruchtheile völlig der Zeising'schen Proportion: 8 : 5 : 3.

wo das Zeising'sche Proportional-Gesetz — wenigstens in der mitgetheilten ursprünglichen Form — nicht mehr ausreicht.

Der Grund hiervon liegt tiefer als man denkt. Handelte es sich bei den beiden andern Ausdehnungsformen, trotz der in jeder derselben wiederkehrenden verschiedenen beiden Dimensionen, doch immer nur um ein in seinem Gesammt-Eindrucke gleichartiges Ganze, weil die dominirende Linie der einen Dimension, die untergeordnete der andern Dimension mit sich zu einer Einheit derselben Art und Gattung verwebte, so erscheinen dagegen in der dritten Ausdehnungsform die horizontale und verticale Grundlinie nicht mehr in dem Verhältnisse eines *Major* und *Minor* zu einander, sondern als völlig gleichberechtigte Gegensätze. Bei einer solchen gleich gewichtigen Bedeutung beider würde aber das Kunstwerk, in welchem sie sich gegenüber stehen, innerlich unvermittelt erscheinen, innerlich auseinander fallen, oder der organischen Einheit entbehren, wenn nicht eine noch vollkommenere dritte Grundlinie existirte; eine Grundlinie, die sich vermöge ihrer höheren Natur dazu befähigt erwiese, die Gegensätze der horizontalen und verticalen Ausdehnungsform gemeinschaftlich zu umschliessen, oder in eine gleichartige, enge und hierdurch wiederum innerlich verbundene Beziehung auf denselben Mittelpunkt zu setzen. Nur eine solche wird im Stande sein, die im Horizontalen und Verticalen gegebenen Gegensätze in sich, als einem beiden gemeinschaftlichen Dritten zu versöhnen und zu einer höheren Einheit zu verschmelzen.

Diese vollkommenste Ausdehnungsform finden wir in der Kreislinie.

Abgesehen davon, dass sie, so lange man in der Ebene bleibt, die einzige noch übrige, streng regelmässige und auf allen ihren Punkten sich durchaus gleichbleibende, ausser der graden Linie, daher auch ausser der horizontalen und verticalen, ist, sind auch die beiden anderen Grundlinien in ihr mit inbegriffen, da ein Kreis, dessen Mittelpunkt in's Unendliche rückt, in eine grade Linie übergeht. Dass der Kreis die übrigen Ausdehnungsformen gewissermaassen mit umschliesst, geht auch daraus hervor, dass wir in den Kreis, die aus der horizontalen und verticalen Grundlinie hervorgehenden Figuren, nämlich das Quadrat, das Rechteck und die verschiedensten Dreiecke hineinzeichnen können, und dass wir ebenso, aus der der Kreislinie so nahe verwandten Kugelform, den Würfel, pyramidale Formen, u. s. w. herauszuschneiden vermögen. Zwar ist auch das Umgekehrte möglich, indem wir ja auch aus dem Würfel und der Pyramide die Kugel herausschneiden können. Für das erste Verfahren spricht jedoch eine ganze Reihe von Gründen als für das natürlichere und ursprünglichere. Wir sehen dabei ganz von der grösseren Schwierigkeit der Manipulation und der damit verbundenen Ungenauigkeit des letzteren Verfahrens ab und rich-

ten, um die höhere Bedeutung der Kreislinie und der Kugelform, allen anderen Linien und Formen gegenüber, in das rechte Licht zu setzen, unsere Blicke auf die Natur.

Auch in der Natur zeigt sich uns das Allumfassende, und zugleich alle anderen Ausdehnungsformen zu einer besonderen einheitlichen Welt Abschliessende, in der Kreislinie und in der Kugelform. Wir verweisen in dieser Beziehung nur auf die Gestalt unserer Erde, auf die Gestalt der Himmelskörper und auf die Halbkugel des Horizontes, die, je höher wir stehen, um so entschiedener die gesammte uns umgebende Welt mit allen unter ihr sich ausdehnenden horizontalen, verticalen, oder anderen Linien einschliesst.

Wir verweisen ferner darauf, dass die Keime, aus denen sich die meisten Geschöpfe und organischen Bildungen entwickeln, die Kugelform, oder andere ihr verwandte Formen, z. B. die des Eies, gewahren lassen. Dieselbe ist in allen diesen Fällen diejenige, aus der sich die übrigen Glieder und daher auch alle anderen Linien erst später entwickeln. Auch an dem entwickeltsten Geschöpfe zeigt der Kopf, der sich zugleich als das Centrum darstellt, auf das sich die Organisation des Ganzen bezieht, die Kugelform, und es muss uns als ein abermaliger Beweis der Vollkommenheit derselben erscheinen, wenn schon der früheste Glaube der Menschheit, die Welt aus einer der Kugel nahe verwandten Form, aus dem sogenannten „Welt-Ei", entstehen lässt. *)

Die Mathematik und die Philosophie haben die Bedeutung der Kreislinie, als der vollkommensten, ebenfalls anerkannt. Schon Plato misst ihr die höchste Bedeutung unter allen bei; **) Aristoteles erklärt den Kreis für die schönste aller Figuren, die Kugel für die vollkommenste aller Formen; ***) der philosophische Dichter Parmenides endlich steigert, und verirrt sich in seiner Begeisterung für die Kreislinie und die ihr verwandten Formen dahin, dass er erklärt, sich Gott nur unter der Kugelform denken zu können. †)

Es ist bekannt, in wie unzureichender Weise die Mathematik bis zu den Zeiten Ludolf's von Köln den Umfang des Kreises zu messen unternahm. Die Ludolf'sche Zahl, die bis auf den heutigen Tag ihre Bedeutung behalten hat, giebt, mit einer bis dahin unerreichten Annäherung, das Verhältniss des Umfangs zum Radius des Kreises und führt auf diese Weise die krumme Linie auf

---

*) In den *Veden* der Inder heisst es von Visvacarma, dem Schöpfer des Alls: „Auf des Ungeschaffenen Nabel ruhte das, worin alle Welten waren: Das Welt-Ei." Carriere: Kunst i. d. Culturg. I, 407.

**) Plato: Timäos (33,6).

***) Aristoteles: (*De coelo* II. 3).

†) Hegel's Geschichte der Philosophie.

die grade zurück. Auch Cartesius ging gewissermaassen noch von der graden Linie aus. Er machte die grade Linie zum Fundament der geometrischen Untersuchung, indem er den ganzen Raum und alle in demselben betrachteten krummen Linien auf drei feste Axen bezog. Leibnitz dagegen liess die grade Linie aus dem Kreise entstehen, indem er einen Punkt seines Umfangs festhielt und seinen Mittelpunkt in's Unendliche rücken liess. Die Kreislinie erscheint somit auch bei ihm gleichsam als die vornehmste, oder ursprünglichste, da sie nicht mehr aus einer anderen, sondern umgekehrt alle übrigen aus ihr hervorgehen.

Es ist ferner darauf aufmerksam zu machen, dass die Kreislinie, gerade weil sie die innerhalb ihres Umfangs liegende Fläche streng gegen die Aussenwelt abschliesst, allein geeignet erscheint, Ausdehnungsformen der entgegengesetztesten Art, Ausdehnungsformen, die ohne jenes gemeinsam sie umgebende Band einander ausschliessen würden, in einer höheren Einheit zu versöhnen und zu verschmelzen. Gerade dass die Kreislinie, mögen wir ihre Peripherie enger oder weiter ziehen, und dass die Kugelform, mögen wir ihren Durchmesser verkleinern oder vergrössern, immer wieder einen Abschluss gegen das Unendliche fordert, zeichnet sie vor der verticalen und horizontalen Linie, die wir uns in's Unendliche hinein fortgesetzt denken können, aus. Das, was mithin bei ihrem Vergleich mit den beiden anderen Grundlinien als Beschränkung erscheinen könnte, ist gerade ihr Vorzug. Denn wenn Goethe sagt, dass der Mensch sich dem Absoluten gegenüber zu bescheiden und zu beschränken habe, und wir dem hinzufügen, dass das Fassliche dem Unfasslichen überhaupt vorzuziehen sei, so müssen die Kreislinie und die Kugelform, deren Dimensionen wir uns ja in das Unermessliche vergrössern können, ohne darum in ein Gebiet zu gerathen, wo alle Anschauung aufhört, gewiss die angemessensten und vollkommensten Symbole der Einheit des Weltalls sein. Verleihen sie doch auch diesem einen Mittelpunkt, auf den sich alles bezieht und eine Begrenzung, die dasselbe gegen das Leere, Inhaltslose und aller Vorstellung Baare abschliesst.

Bewährt sie nun aber diese ihre eigenthümliche Natur, das Mannigfache zusammenzufassen und zu concentriren schon dem Weltganzen gegenüber, welche gesteigerte Bedeutung werden wir ihr dann in der Kunst einräumen müssen! Haben wir es doch in dieser gerade überall mit dem Gestalt- und Maassvollen, mit dem Begrenzten und Fasslichen, mit dem organisch Entwickelten und Durchgebildeten, vor allem aber mit den in der Anschauung, oder im Gefühl vermittelten und versöhnten Gegensätzen des Seins und Werdens zu thun, die eben keine andere Ausdehnungsform in so

inniger und harmonischer Weise zur Einheit zu verschmelzen vermag, wie die im Kreisrund gegebene.

Hieran knüpft sich noch ein Weiteres. Wenn auch im Gebiete der Kunst die dominirende horizontale Linie in *kubischen*, die dominirende verticale in *pyramidalen* Grundformen eine Begrenzung ihrer, sonst im Weltall in das Schrankenlose hinausweisenden Richtungen gewahren lassen, so bleibt ihnen doch auch in der Kunst noch viel von der ihnen eigenthümlichen, eine Ausdehnung in das Unendliche zulassenden Natur. Darum begegnen wir in den Zeitabschnitten — gleichviel ob der Vergangenheit oder Gegenwart angehörend — in welchen eine von ihnen sich als die vorherrschende im gesammten Kunstschaffen eines ganzen Volkes erweist, leichter und häufiger Uebertriebenheiten, einem Wachsen in's Grenzenlose oder einem Verirren in's Formlose, als in Zeitabschnitten, die bezüglich ihres künstlerischen Bildens und Producirens unter der Vorherrschaft der Kreislinie stehen.

Es bleibt schon bemerkenswerth, dass der Kreis, auch wenn wir ihn nur einfach als Linie auffassen, bereits Form und Gestalt, und zwar eine der wohlgefälligsten, gewahren lässt, während die horizontale und verticale Linie einer solchen noch völlig ermangeln. Aber selbst, wenn wir in der Kunst für die eine die Pyramide, für die andere den Würfel substituiren, sind das Uebertriebene und Unschöne keineswegs ausgeschlossen. Wir können uns eine Zuspitzung pyramidaler Formen bis in's Nadelhafte, eine Abweichung von kubischen Formen durch unverhältnissmässige Breite oder Länge bis in's Geschmacklose und Langweilige denken. Die Kreislinie dagegen und das, was ihr verwandt ist, z. B. das *Oval*, die *Ellipse* und das *Halbrund*, werden immer schon etwas in sich Abgeschlossenes, sein Maass und unzerstörbare Proportion in sich selber Tragendes, darstellen.

Hogarth's Behauptung, dass die Wellenlinie die eigentliche Schönheitslinie sei, was ihn freilich zuletzt dahin führen musste, die Gebilde der *Rococo-* und Zopf-Periode über die Dome der *Gothik* und die Tempel Griechenlands zu stellen, beruht daher nur darum auf einem Irrthum, weil ihm die Bedeutung der Kreislinie, als der vollkommensten unter allen sich rundenden und gebogenen Linien, noch nicht aufgegangen war; demungeachtet erscheint sie wie eine Ahnung der in der Kreislinie sich darstellenden vollkommensten Ausdehnungsform.

Wie verhält sich nun in der Architektur die dominirende Kreislinie zu den, in einer beiderseits gleich gewichtigen Bedeutung in oder neben ihr existirenden horizontalen und verticalen Grundlinien?

Wir wollen vorläufig nur mittheilen, dass, nach den von uns angestellten Untersuchungen, meistens das Kreisrund den Mittel-

punkt des Gebäudes darstellt, während sich merkwürdiger Weise die verticale zur horizontalen Linie wie 1 zu 2 verhält, daher nicht einmal den *Minor* erreicht. Dadurch jedoch, dass nur das kreisrunde Centrum bis zur vollen Höhe jener verticalen Hälfte des horizontalen Ganzen aufsteigt, während dagegen das übrige Gebäude etwa nur die halbe Höhe dieses Centrums erreicht, erhält das Ganze einen, alle seine Theile hoch überragenden besonderen Gipfel, der die verticale Linie, als solche, weit entschiedener ausprägt und hervorhebt, als dies z. B. beim *Parthenon* geschieht, dessen First keine Höhenunterschiede zeigt und sich gerade darum weniger aufstrebend darstellt.

Selbstverständlich sind die drei Ausdehnungsformen nur in den bildenden Künsten in messbarer Weise anschaulich zu machen und auch in diesen, wenn wir von der kreisrunden Ausdehnungsform ganz absehen, wird die jede derselben zu Grunde liegende Hauptlinie zu den untergeordneten Linien nicht immer genau in dem Verhältnisse von 8 zu 5 stehen. Die Starrheit des Gesetzes wird im Leben und in der Kunst, deren Princip das der Freiheit ist, immer bis zu einem gewissen Grade wieder aufgelöst und in anmuthiger mannigfaltiger Bewegung zwanglos umspielt werden. Jenes Verhältniss gilt nur vom Durchschnitt aller Fälle und wir haben daher, wo wir den durch dasselbe gegebenen Maassstab anlegen, stets *cum grano salis* zu verfahren.

In Poesie und Musik endlich kann entweder nur noch von einer symbolischen, von einer die räumliche Ausdehnungsform zeitlich nachahmenden, oder einer derselben in irgend welcher andern Art einigermaassen entsprechenden Ausdehnungsweise die Rede sein.

Gehen wir nun dazu über, die von uns erörterten Ausdehnungsformen, als in allen Künsten sich in gleicher Weise wiederholende nachzuweisen und beginnen wir dabei mit der Architektur, als mit derjenigen Kunst, die dieselben am anschaulichsten darstellt.

Als Gebäude von vorwaltend horizontaler Ausdehnungsform nennen wir zuerst den, mit seinen Vorhöfen und Höfen breit und in imponirender Längenausdehnung auf den Boden hingelagerten ägyptischen Tempel. Die grössten derselben erreichen fast den Umfang einer Stadt, besonders wenn der ganze *Tempel-Bezirk* mit seinen *Sphinx-Strassen*, Alleen, Anlagen und Teichen mit hinzugerechnet wird. Die Höhe der ägyptischen Tempelhöfe und Hallen kommt gegen die ungeheure horizontale Ausdehnung seiner Gebäude in gar keinen Betracht. Die erhabensten Punkte werden durch die, die Thore bildenden *Pylonen* dargestellt; da dieselben jedoch, als gesondert für sich existirende Massen, ohne eigentlichen organischen Zusammenhang mit den, in endloser horizontaler Rich-

tung laufenden Linien der Tempelmauern stehen, so erscheint selbst ihre mässige Höhe nur als Ausnahme.

Auch der Tempel Salomonis, mit seinen Vorhöfen und Höfen, wird die horizontale Grundform in der Architektur zur Darstellung gebracht haben. Derselben gehören ferner an: die Tempelbauten Griechenlands, Etruriens und Roms, wie wir bereits am *Parthenon* nachgewiesen haben; ebenso die römische Markthalle, die sogenannte *Basilika;* endlich die antike Arena, z. B. der *Circus maximus* in Rom. Auch der römische Triumphbogen, obgleich derselbe eine fast ebenso bedeutende Höhe wie Breite zeigt, gehört, wie die vielen horizontalen Linien an ihm, so wie sein dem Quadrate sich nähernder Aufriss deutlich machen, unter die horizontale Ausdehnungsform.

Aus der neueren Zeit haben wir Gebäude, wie den *Louvre* und die *Tuilerien* zu Paris, wie das *königliche Schloss*, das *Universitätsgebäude* und das *Zeughaus* zu Berlin, oder den *Zwinger* und das *neue Museum* in Dresden, den *Königsbau*, die *Glyptothek* und die *Pinakothek* zu München, u. s. w. hierher zu rechnen. In allen den zuletzt genannten Gebäuden walten die horizontale Grundlinie und, in Verbindung mit ihr, der quadratische Grund- und Aufriss in so eminenter Weise vor, dass ihre Höhe, zu ihrer Breite und Länge und zu der von ihnen, inclusive der Höfe, bedeckten Quadratruthen-Fläche in gar keinem Vergleich steht.

Von Werken der Baukunst, in der eine vorwaltend verticale Ausdehnungsform ausgeprägt gewesen zu sein scheint, berichten uns schon die ältesten Urkunden. Der *Thurm des Belus* mit seinen ringförmig über einander aufsteigenden und sich nach oben verengenden Terrassen muss, wie ebensowohl der beziehungsvolle Mythos der Bibel, der von einem Bau spricht, den die Völker hätten in den Himmel aufthürmen wollen, als die Beschreibung Herodot's beweist, vorwaltend ein Höhenbau gewesen sein. In das Geschlecht solcher Höhenbauten gehören auch die *Pagoden* Indiens und die *Pyramiden* Aegyptens. Ferner die christliche *Basilika*, welche mit ihrem, zwischen den Seitenschiffen aufsteigenden höheren Mittelschiffe und mit den spitzen Giebeln ihrer Dächer sich, besonders in ihrer Portal-Ansicht, bereits sehr der pyramidalen Grundform nähert. In den romanischen Kirchen, besonders Deutschlands, gewinnt dieses pyramidale Element und mit ihm die verticale Grundlinie, sowohl durch die Verringerung der Breite der Schiffe im Vergleich zu ihrer wachsenden Höhe, wie durch den Hinzutritt der Thürme, eine weitere Steigerung, bis es endlich im gothischen Dome seinen letzten Gipfel erreicht. Ja in gewissen, besondern Arten der Gothik, z. B. im Dom von *Westminster* zu London, wird das Verhältniss der Breite der Schiffe zu ihrer Höhe ein fast übertriebenes und macht deshalb einen beinahe ängstlichen Eindruck.

Aber auch da, wo sich das Verhältniss der verticalen zur horizontalen Linie in der Gothik noch als ein normales darstellt, erscheint die verticale Linie so sehr als die dominirende, dass — wie wir bereits früher bemerkten — ihre Stellung zur horizontalen Linie gerade die entgegengesetzte der Stellung beider Linien zu einander in der classischen Architektur geworden ist. Annähernd gilt dies selbst von einzelnen, ihrer Bestimmung und Grundform nach, einander entsprechenden Theilen der Gebäude classischen und christlichen Styles, z. B. von ihrer Krönung. Verhielt sich die Höhe des Giebels am *Parthenon*, von dem Punkte aus gerechnet, wo derselbe über den *Triglyphen* ansetzt, zur Breite seiner Basis etwa wie 1 zu 6, so verhält sich dagegen die Höhe der Thurmpyramide des *Freiburger Münsters* zu der Breite ihrer Basis, an der Stelle gemessen, wo die verticalen Linien des Thurmes in die sich zuspitzenden der Pyramide übergehen, wie etwa 4 zu 1. Das Verhältniss der Linien zu einander hat sich also auch hier nahezu umgekehrt.

Dem auf die Kreislinie basirten Rundbau begegnen wir schon in den indischen Dagops; weiterhin dann in der römischen Rotunde, wie z. B. dem *Pantheon*. Auch das *Coliseum* gehört hierher, nicht weniger das ehemalige *Mausoleum* Hadrians: die jetzige *Engelsburg* in Rom, sowie das daselbst befindliche Grabmal der *Caecilia Metella*. Eine sehr hohe Bedeutung für diese Grundform besitzt der byzantinische Rundbau, z. B. die grosse Kuppel der *Sophienkirche* zu Constantinopel, das Octagon des Doms zu Aachen, die Kuppeln der *Markuskirche* zu Venedig, die Taufkapelle beim *Lateran*, die *Liebfrauenkirche* zu Trier in ihrer ältesten Gestalt, *San Vitale* in Ravenna u. s. w. Auch die maurische Baukunst zeigt verwandte Formen sowohl in vielen Moscheen, z. B. in der Moschee Omar's zu Jerusalem, wie in der *Abenceragen-Halle* der *Alhambra*, oder dem Grabmal Abbas II. zu Ispahan, u. s. w. Insofern endlich von einer israelitischen Baukunst nach der Zerstörung des Salomonischen Tempels die Rede sein kann, zeigt uns auch die jüdische Synagoge das Kreisrund oder doch wenigstens eine demselben verwandte, den ganzen Bau überragende, oder zusammenfassende Kuppel, als die sie beherrschende Grundform. Die gewaltigsten Monumente jedoch des auf der Kreislinie basirten Rundbaues besitzen wir in den Kuppel-Bauten der Renaissance, z. B. der *Sct. Peterskirche* zu Rom, der *Sct. Paulskirche* zu London, dem *Florentiner Dome*, dem *Pantheon* zu Paris, der Kirche *Maria delle Grazie* zu Mailand und anderen.

Gehen wir nun zur Sculptur über, so wird es uns bald deutlich werden, dass sich in derselben die verschiedenen Ausdehnungsformen weniger in einzelnen Figuren, als in ganzen Gruppen

wahrnehmen lassen. Im Allgemeinen gleicht die einzelne Figur in der Plastik mehr dem Motiv und dem Thema, oder der, ebenfalls für sich allein ein Ganzes darstellenden Melodie, wie wir ihr im Liede, besonders dem Volksliede, in der Musik begegnen, oder wie sie uns in der Poesie, in dem für sich abgeschlossenen Gedankengange oder Empfindungskreise, für sich existirender kleiner lyrischer Gedichte, daher auch dort wieder im Volksliede, soweit es sich dabei um die Dichtung handelt, vor Augen steht. Wir werden zwar sehen, dass sich in der Poesie, selbst am Liede zuweilen, die verschiedenen Ausdehnungsformen in einem ideellen Sinne nachweisen lassen; dies sind jedoch nur Ausnahmen. Im Allgemeinen werden uns auch dort die verschiedenen Ausdehnungen in denjenigen Kunstformen, die mehr als ein Motiv, mehr als ein Thema behandeln und durchführen, am deutlichsten wahrnehmbar sein.

Plastische Gruppen lassen übrigens, auch rein äusserlich genommen, sowohl ein Nebeneinander, wie ein Uebereinander der Figuren, aus denen sie zusammengesetzt sind, zu, und stellen somit in dieser zwiefachen Anordnung bereits die verticale und horizontale Grundlinie dar. Solche Gruppen finden wir nun in der Sculptur, mit sehr geringen Ausnahmen, immer an und mit Gebäuden verbunden; daher stets in einer nahen Beziehung zur Architektur.

Es braucht kaum gesagt zu werden, dass eine solche Verbindung eben so sehr eine innerliche, wie eine äusserliche ist. Denjenigen, die nur in für sich bestehenden Werken der Sculptur diese Kunst in ihrer eigentlichen Selbständigkeit zu erkennen glauben, während sie in den *Haut-* und *Basreliefs*, wie wir sie in *Friesen* und *Metopen* an Gebäuden erblicken, schon eine Annäherung der Sculptur an das Malerische finden, bemerken wir, dass es sich bei den von uns gemeinten Gruppen nur nebensächlich um Reliefs, in erster Linie dagegen um Reihen zu Gruppen sich vereinigender, völlig frei stehender plastischer Figuren handelt.

Bei solchen Gruppen zeigt sich uns denn die horizontale Linie am vorherrschendsten in den grossen Giebelgruppen griechischer und römischer Tempel; also gerade an denjenigen Gebäuden, die auch in architektonischer Beziehung ein Vorwalten der horizontalen Grundlinie gewahren lassen. Das verticale Element zeigt sich bei diesen Giebelgruppen nur in dem allmähligen Ansteigen der Seitenfiguren zu der Mittelfigur. Dieses Anwachsen der Höhenverhältnisse der Figuren, nach einer bestimmten Mitte zu, findet jedoch so allmählig statt, dass von der Darstellung einer pyramidalen Grundform hier eben so wenig die Rede sein kann, wie von einer Darstellung dieser Form durch den Giebel des griechischen Tempels selber, wenn wir ihn mit der Thurmpyramide des gothischen Doms

und deren Stellung zu dem ganzen, nur in verticalen Linien zu ihr aufstrebenden Baue vergleichen.

Der Giebel des griechischen Tempels schliesst zwar auch den Bau, welchen er krönt, nach oben ab, aber nicht, wie die Pyramide des gothischen Doms, mit einer durchbrochenen und darum immer leichter nach oben werdenden Spitze, die in das Unendliche hinaufweist, sondern in einem stumpfen Winkel, breit und massiv hingelagert, und somit den Eindruck einer in sich ruhenden und befriedigten Majestät, wie ihn der Tempel als Ganzes macht, noch entschiedener und fester ausprägend. Wie stark das horizontale Element das verticale in den Giebelgruppen antiker Tempel überwiegt, zeigt sich darin, dass z. B. die Länge der ganzen Reihe der Figuren, welche die *Niobiden-Gruppe* bilden, sich zu der Höhe der Mittelfigur wie 8 zu 1 verhält. Ungefähr dasselbe Verhältniss zeigen uns die Giebel-Gruppen vom *Tempel zu Aegina* und vom *Parthenon*.

In zweiter Linie haben wir nun auch die plastischen Friese, wie sie uns in den Reliefs am Parthenon, welche das Fest der *Panathenäen* darstellen, oder in neuerer Zeit im *Alexander's-Zug* von Thorwaldsen, vor Augen stehen, als Beispiele eines Vorwaltens der horizontalen Linie in der Sculptur zu erwähnen.

Gruppen von sich über einander aufbauenden Figuren, Gruppen daher, in denen sich die verticale Linie als die vorherrschende offenbart, finden wir am häufigsten an Denkmalen christlicher Baukunst. Wenn an Kirchen des romanisch-christlichen Styls die horizontale Linie der verticalen in solchen Gruppen häufig noch das Gleichgewicht hält, so verändert sich dies Verhältniss in ganz eminenter Weise zu Gunsten der verticalen Linie am gothischen Dom; daher wiederum an demjenigen Gebilde der Architektur, welches die verticale Linie zu ihrer höchsten Entwickelung steigert. Nichts wäre beschränkter, als der Einwurf, dass der gothische Dom vermöge seiner Formen eben keine andere, als eine vorwaltend verticale Richtung der an ihm angebrachten Sculpturen zulasse, und dass dieselben daher nicht durch sich selbst und den ihnen innewohnenden Geist, sondern durch den architektonischen Rahmen, in dem sie erscheinen, bedingt seien.

Wir würden hierauf erstens antworten müssen, dass, selbst wenn dies wahr wäre, hiermit jene verticale Richtung der gothischen Sculptur, nach unserm Satze, dass alles Aeussere zugleich ein Inneres sei, nicht blos eine durch äussere Bedingungen aufgenöthigte sein werde. Ueberdies aber ist es durchaus nicht wahr, dass der gothische Dom der Sculptur nicht Raum zu einer horizontalen Gliederung ihrer Gruppen gewähre. Finden wir eine solche fast horizontale Gliederung doch selbst an einigen französisch-gothischen Domen, an welchen das verticale Element, wenn auch nicht

mit derselben Strenge durchgeführt wie an andern französischen und deutschen Kathedralen, doch immer noch stark genug entwickelt ist, um als das den gesammten Bau beherrschende Princip zu gelten. So z. B. an der Façade von *Notre-Dame* in Paris, so an der Façade der Kathedrale von *Amiens*, so selbst an der Façade des *Strassburger Münsters*, wenn auch hier die horizontalen Linien der nebeneinander stehenden Figuren durch die Ausdehnung des verticalen Uebereinanders ihrer Reihen wieder übertroffen werden.

Im Allgemeinen zeigt sich uns die verticale Linie in mittelalterlichen Sculpturen als die vorherrschende. Am deutlichsten in dem Spitzbogen von Portalthüren. Z. B. an der Hauptpforte der *Lorenzkirche* zu Nürnberg, an der „Anschreibethür" der *Sebaldskirche* daselbst, in dem *jüngsten Gerichte* über der „Schauthüre" derselben Kirche, in der *Rosenkranz-Tafel* der Burg zu Nürnberg, in der Vorhalle des *Freiburger Münsters*, am *Ulmer* und *Kölner Dome*, so wie an vielen französischen Kathedralen.

Sehr charakteristisch ist es auch, dass sich die verticale Linie selbst an denjenigen mittelalterlichen Sculpturen als die vorherrschende zeigt, die mit keinem Gebäude zusammenhängen. Hier schafft sie sich, damit abermals eine verticale Gliederung ihrer Gruppen möglich sei, erst wiederum ein architektonisches Gerüst, an welchem sie dieselben über einander aufbaut. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an Peter Vischer's *Sebaldusgrab* und zwar ebensowohl, ja fast noch mehr, an dessen ersten unausgeführt gebliebenen Entwurf,*) ferner an den „schönen Brunnen" zu Nürnberg, an Adam Kraft's *Sacramentsgehäuse* in der dortigen Lorenzkirche, an das sogenannte „hohe Kreuz" bei Bonn u. s. w. An allen diesen Denkmälern der Sculptur gruppiren und verjüngen sich die Figuren pyramidalisch nach oben. Auch Michel Angelo's Grabmäler der Mediceer zeigen eine pyramidalische Grundform und ein geringes Breitenmaass im Verhältniss zu ihrer Höhe.

Das Kreisrund, und mit ihm die Kreislinie, tritt uns in der Sculptur mehr in modernen, als in älteren ihrer Werke entgegen. Im Allgemeinen begegnen wir ihm in jeder mit plastischen Friesen geschmückten Rotunde. Wir finden in denselben häufig *Rundfriese*, die sich sowohl am Aeussern, wie im Innern solcher Rundbauten hinziehen. Nicht weniger begegnen sie uns am runden Piedestal, z. B. in Drake's Rundreliefs, am Piedestal der Statue Friedrich Wilhelm's III. im Berliner Thiergarten, oder als Schmuck von Vasen und Schaalen. Sehr deutlich ausgeprägt endlich auch im Medaillon, z. B. in Thorwaldsen's „Nacht und Morgen," in dessen „musicirenden Kindern," so wie in antiken Medaillons.

*) Siehe: Nürnbergs Kunstleben von R. v. Rettberg. Seite 96.

Nehmen wir das Kreisrund in jener seiner mehr innerlichen Bedeutung, als eines, alle Gegensätze in sich einenden und zum Ganzen verbindenden Symbols, so haben wir alle diejenigen Werke der Plastik als in sein Gebiet gehörend aufzuzählen, in welchem es dem Künstler darauf ankam, die Gegensätze zu einer höhern Einheit, sei es nun durch den Ausdruck, oder durch die Form zu verbinden. Es ist hierbei ganz gleichgültig, ob die Kreislinie, als solche, sichtbar werde, da wir sie bei solchen Gelegenheiten weniger in ihrer räumlichen, wie in ihrer ideellen Bedeutung schauen und erfassen. In dieser ihrer ideellen Bedeutung tritt sie überall da hervor, wo die Einheit eines Kunstwerkes gerade dadurch fühlbar wird, dass die in ihm dargestellten Gegensätze einander ergänzen. Denkmale dieser Art sind z. B. Ritschel's *Maria mit dem Leichnam Christi* in der *Friedenskirche* zu Potsdam, oder — um in die antike Welt zurückzugreifen — die bekannten Gruppen *Amor und Psyche*, *Ares und Eros* in der *Villa Ludovisi*, *Silen* und *Bachus* in der *Glyptothek* zu München, die sogenannte *Leukothea mit dem Kinde* ebendaselbst, u. s. w. — Den Gegensatz des Zarten, Weiblichen und Schönen, zum Wilden, Thierischen und Furchtbaren, erblicken wir in Dannecker's *Ariadne auf dem Panther.* Die Versöhnung beider liegt hier darin, dass sich einerseits das Schöne dem Furchtbaren furchtlos anvertraut, während das Wilde, Thierische durch die Schönheit gebändigt erscheint. Eine ähnliche Vermittelung der Gegensätze in der Sculptur zeigt sich uns in der oft sich wiederholenden Darstellung des musicirenden kindlichen *Genius auf dem Löwen.*

Die Malerei bedarf natürlich weit weniger als die Sculptur einer Verbindung mit Gebäuden, um die verschiedenen, der in ihr in diesem und jenem Bilde vorherrschenden Ausdehnungsformen anschaulich werden zu lassen. Vermag die Sculptur ihre Gestalten nur in dem Rahmen von Theilen von Gebäuden zu grösseren Gruppen zu verbinden, oder in Beziehung zu einander zu setzen, so vermag die Malerei dies schon auf der Fläche jedes einzelnen Bildes, daher auch in Staffeleibildern und somit gänzlich losgelöst von Gebäuden und ihren Wänden. Demungeachtet werden wir sehen, dass auch bei ihr noch die besondere Ausdehnungsform eines Gebäudes nicht ohne einen bedeutenden Einfluss auf die Ausdehnungsform der ein solches Gebäude schmückenden Wandgemälde ist, und dass sich in diesen Fällen auch hier wieder die besondere Form der äusseren Erscheinung, als Ausdruck einer ihr entsprechenden Geistesform, oder besondern Art zu empfinden, offenbart.

Im Allgemeinen sehen wir alle diejenigen Gemälde, in denen die horizontale Linie vorwaltet, in enger Verbindung mit Gebäuden. Hierher gehören daher vor allen anderen gemalte *Friese*, die an dem Innern von Museen, Schlössern und in anderen öffent-

lichen Gebäuden in ununterbrochener horizontaler Folge sich umherziehen. Ferner alle cyklischen Gemälde, sowie Reihen solcher Bilder, die in einer gegenseitigen Beziehung zu einander stehen, oder die derselbe innere Faden verbindet, die daher erst in ihrer Gesammtheit ein geistiges Ganze darstellen.

Hierher gehören z. B. Kaulbach's Weltgeschichte in sechs Bildern, im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin, oder Cornelius Cartons zum *Campo santo*, oder Schnorr's Wandgemälde zum *Nibelungenliede* im Königsbau zu München. In diesen cyklischen Darstellungen sehen wir sich die Bilder allerdings nicht, wie in dem gemalten Friese, gleich einem fortlaufenden Bande an einander schliessen; dennoch waltet auch in ihnen, und zwar nicht nur in ihrer Verbindung zu einer Gesammtheit, sondern auch in jedem einzelnen derselben, die horizontale Linie vor.

Unter den Staffeleibildern zeigt sich die horizontale Linie meist in denjenigen als die dominirende, die entweder den Eindruck einer gewissen Ruhe und Beschaulichkeit der Empfindung, oder einer breiten Entfaltung des Lebens und irdischer Verhältnisse und Zustände hervorrufen sollen. Daher z. B. in Landschaften, und unter diesen selbstverständlich wieder in solchen Darstellungen, deren Gegenstand schon eine besondere Entwickelung der horizontalen Linie an und für sich fordert, wie z. B. bei Seestücken, bei Darstellung grosser, reicher Ebenen, oder von Haiden und Gegenden, die einen weiten Horizont voraussetzen. — Ruisdael's unter den Namen „die Jagd" und „der Kirchhof" bekannte Landschaften, Titian's und Guido Reni's Darstellungen der reizend hingelagerten Liebesgöttin, mit dem zu ihren Füssen spielenden Amor, Correggio's liegende und in einem Buche in stiller Abgeschiedenheit lesende *Magdalena*, alle auf der Dresdener Gallerie befindlich, sind sämmtlich Darstellungen lieblicher oder sinniger Ruhe, zeigen ein Vorwalten der horizontalen Grundform. Ebenso Paul Veronese's daselbst befindliche *Hochzeit zu Canaan* und andere ähnliche Bilder dieses Meisters in Paris und Italien, in denen sich eine reiche, üppige Entfaltung der Weltlust, der Festesfreude und des Behagens am Dasein spiegelt.

Auch Gemälde, die die verticale Linie als die vorwaltende zeigen, finden wir nicht selten in Verbindung mit Gebäuden, am häufigsten mit Kirchen und Kapellen, deren ebenfalls vorwaltend verticale Wandflächen den hierzu nöthigen Raum darbieten. Es ist sehr bezeichnend für die verticale Ausdehnungsform, dass die meisten der hierher gehörenden Bilder mit übersinnlichen und himmlischen Dingen angefüllt sind, nämlich häufig Vorgänge malen, die sich in überirdischen und himmlischen Regionen, oder doch wenigstens in den Contrasten zwischen Erde und Himmel gefallen und bewegen. Sehr oft erblicken wir in dem untern Theile eines solchen

Bildes die irdische Welt und irdisch bewegte Gestalten, während der obere Theil die himmlische Welt und ihre verklärten Heiligen und Engel darstellt. Schon ein solches, in diesen Bildern durch ihre Stoffwelt gegebenes Unten und Oben bedingt die verticale Linie; nicht weniger aber auch das Element der Verklärung, das am natürlichsten immer in der Höhe und in lichten Regionen gedacht wird und daher ebenfalls, um zu seiner vollen Wirkung zu gelangen, wieder ein Unten fordert. Endlich steht auch die subjective Ergriffenheit des Künstlers, die sich in solchen Bildern spiegelt, mag sie sich nun in der Form brünstiger Andacht, oder des Kampfes zwischen Licht und Finsterniss, zwischen Dämonischem und Himmlischem offenbaren, in directer Beziehung zu der Ausdehnungsform dieser Bilder. — Werden doch Momente der Andacht schon durch die Sprache als Momente der „Erhebung" bezeichnet. Schon in den Psalmen heisst es: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von denen mir Hülfe kommt." Oder: „Meine Seele erhebet den Herrn" u. s. w. Die katholische Kirche lässt den Weihrauch, als Symbol der Andacht, zum Himmel emporwirbeln. Die Engel singen: „Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden!" Wir haben also überall, einerseits ein Emporsteigenwollen der frommen Empfindung, andererseits wiederum jenes Oben und Unten, welches aus dem Gegensatze von Erde und Himmel hervorgeht.

Wird die Stimmung, aus der jene der verticalen Ausdehnungsform angehörenden Bilder hervorgegangen sind, eine leidenschaftliche, so prägt sie sich im Gemälde als Kampf und Bewegung aus. Diese Bewegung aber zeigt, in höchst bedeutsamer Weise, immer nur die beiden mit der verticalen Linie verträglichen Richtungen eines Hinaufstrebens von unten nach oben und eines Hinabsinkens von oben nach unten. Michel Angelo's *jüngstes Gericht* in der *sixtinischen Kapelle*, kann geradezu als ein Muster der ganzen Gattung angeführt werden. Dies colossale Gemälde zeigt, bei einer Höhe von 60 Fuss, in seinem oberen Theile Christus, den Weltenrichter, in höchster Verklärung von allen Heiligen umgeben, während zu diesem Gipfel des Bildes einerseits die vom Tode erstandenen Gerechten und Frommen sehnsuchtsvoll hinaufstreben und emporsteigen, andererseits die Verbannten, von rächenden Engeln hinabgestürzt, oder im Kampfe mit Dämonen gewaltsam hinuntergezogen werden. Denselben Gipfel und dieselbe auf- und absteigende Bewegung, zugleich aber auch dieselbe vorwaltend verticale Ausdehnung, die diese Bilder bei ihrem ersten Erblicken als Höhenbilder kenntlich machen, zeigen das *jüngste Gericht* von Rubens, das 80 Fuss hohe *jüngste Gericht* von Cornelius in der *Ludwigskirche* zu München u. s. w.

Die meisten dieser Bilder sind Altar-Gemälde. Zu ihrer

Gattung gehören auch die Himmelfahrten Mariä und Christi, deren Bewegung von unten nach oben kurz und prägnant durch die Bibelworte ausgedrückt wird: „Gott fähret auf mit Jauchzen.“ Ferner alle Bilder, die Verklärungen, Gesichte, Erscheinungen und andere mystische Vorgänge malen. Als glänzende Muster dieser Art haben wir Raphael's *Verklärung Christi*, mit dem Contraste ihrer lichten und in himmlischer Ruhe schwebenden Gestalten im oberen Theile, und ihrer irdischen, wildbewegten Gruppen im unteren Theile des Bildes, anzuführen. Ferner desselben Meisters *Madonna Sixtina*, *Madonna di Foligno*, *Madonna del pesce*, oder Murillo's Himmelfahrten Mariä, darunter besonders die sogenannte *Soult'sche Madonna* im *Louvre* und seine berühmte *Madonna von Sevilla*. —

Mitunter zeigen die der verticalen Ausdehnungsform angehörenden Bilder, ähnlich wie die Sculpturen dieser Gattung, auch ein Uebereinander ihrer Figuren, oder erfüllen architektonische Umrisse, wie sie die Gothik und andere verticale Ausdehnungsformen der Architektur gewahren lassen, mit ihren Gestalten. Beispiele hierfür sind: Giotto's Gemälde in der Kapelle *dell' Arena* zu Padua, ferner die, einen Spitzbogen völlig mit ihren sich übereinander aufbauenden Gestalten füllende Propheten-Gruppe im *Dome zu Orvieto* von Fiesole*), verschiedene Gemälde von Orcagna, das *Genter Altarbild* der Gebrüder van Eyk u. s. w. Letzteres freilich mit Anschluss an die Formen des Rundbogens, dennoch aber, sowohl in seiner Gipfelung nach der Mitte zu, wie durch seine Höhe, die verticale Linie, als die vorherrschende, darstellend.

Die tief innere Verwandtschaft solcher, der verticalen Grundform angehörenden Bilder mit den architektonischen Motiven derselben Gattung tritt schlagend hervor, wenn sich selbst auf Tafel- oder Staffelei-Bildern, in denen also jede Nöthigung zu bestimmten Formen, mittelst eines durch die Architektur im voraus gegebenen Rahmens, wegfällt, der Spitzbogen und die pyramidale Grundform, entweder einfach als solche, oder in einer symbolischen Bedeutung wiederholen. So z. B. in Borgognone's *Krönung der Maria* in *S. Simpliciano* zu Mailand,**) auf welchem Bilde Maria mit Christus eine von Gott-Vater pyramidalisch überragte Gruppe darstellen, die wiederum von unzähligen geflügelten Cherubsköpfchen in Spitzbogenform eingerahmt wird.

Gemälde, in denen die Kreislinie und das mit ihr verbundene Kreisrund zur Herrschaft gelangen, finden wir in Rotunden, wie in der Gestalt von Kuppel- und häufig auch von Plafond-Gemälden, z. B. am Plafond des Zuschauerraums in Theatern, deren amphitheatralische Form das Rundgemälde an ihrer Decke

---

*) Siehe Kugler II, 176.
**) Siehe Kugler II. 310.

häufig schon bedingt. Im gewöhnlichsten Sinne, und daher eigentlich noch ausserhalb des Gebietes der Kunst, begegnen wir dem malerischen Kreisrund im Panorama, jenen bekannten Rundgemälden von Landschaften, Städten u. s. w. — Gemälde endlich, die, mehr noch, als durch ihren auch äusserlich die Kreislinie darstellenden Umriss oder Rahmen, beziehendlich ihres Empfindungs- und Stimmungslebens die Abgeschlossenheit und Einheit des Kreisrunds und des ihm so nahe verwandten Halbrunds gewahren lassen, besitzen wir in der sogenannten *Madonna* des Herzogs von Alba, in der *Madonna della Sedia*, im *Sposalizio*, in der *Disputa*, im *Parnass* und in der *Schule von Athen*, von Raphael; nicht weniger und, wie schon der Name zeigt, im *Hemicycle* von Delaroche, u. s. w. Die letzteren halbrunden Darstellungen gehören weniger durch den Rahmen ihrer Rundbogenform, als durch die Gruppirung ihrer im Halbkreis in die Tiefe des Bildes zurücktretenden Figuren, zu der Gattung derjenigen Bilder, in welchen die Kreislinie dominirt.

In der Poesie tritt beinahe ein völliges Aufhören der räumlichen Erkennbarkeit der Ausdehnungsformen ein. Dieselben müssen hier, mehr selbst noch als in der Musik, mit der Empfindung und dem Gefühl erfasst und begriffen werden. Dennoch ist der Hexameter, in welcher Versweise ein in die Breite gehender, daher horizontal sich ausdehnender Gefühlsstrom erkennbar ist, zugleich derjenige Vers, dessen Metrum auch für den Gesichtssinn — nämlich mit seinen Längen und Kürzen auf dem Papiere verzeichnet — die ausgedehnteste horizontale Linie unter allen Verszeilen darstellt. Mehr innerlich erfasst liegt die horizontale Ausdehnungsform im Hexameter allerdings weniger auf der Oberfläche. Wir müssen deshalb etwas weiter ausholen.

Es ist eine Eigenthümlichkeit der horizontalen Linie, dass sie sich auf allen, zwischen ihrem Anfang und ihrem Ende liegenden Punkten als dieselbe darstellt. Anders verhält es sich mit der verticalen Linie. Diese können wir uns nicht nur — wie die horizontale — mit einem Anfange und einem Ende denken, sondern dieser Anfang und dieses Ende stellen sich zugleich auch als ihr Gipfel und ihre Basis dar. Sie zeigt also zugleich ein Oben und Unten. Uebersetzen wir uns nun dieses Oben und Unten in die Welt räumlicher Anschauungen, so wird der tiefste Punkt der verticalen Linie, ihrer Basis um ihre ganze Länge näher sein, als der höchste, wodurch, selbst schon bei einer hinreichend hohen einfachen Stange, eine Verkürzung der oberen Theile derselben für das Auge eintritt. — Die verticale Linie stellt sich also, im Gegensatze zur horizontalen, nicht überall als dieselbe dar.

Zwar wird auch eine unabsehbare ebene Chaussee, daher eine horizontale Linie, eine auffällige Verkürzung eintreten lassen. Je-

doch nicht in dem Grade, wie eine ebenso lange verticale Linie. Es hängt dies zum Theil mit der Stellung unseres Auges zusammen, die der verticalen Linie gegenüber eine völlig andere ist, wie gegenüber der horizontalen. Wir stellen uns z. B. bei der Betrachtung eines Gebäudes, in welchem die horizontale Linie dominirt, unwillkührlich der Mitte desselben gegenüber, während wir einen Thurm, falls wir nicht einen Standpunkt gewinnen, der uns mit der Hälfte seiner Höhe in gleicher Linie setzt, niemals von seiner Mitte aus, sondern immer von unten her betrachten. Jedenfalls bemerken wir, dass die Verkürzung der verticalen Linie schon bei einer geringeren Länge wahrnehmbar ist, wie die Verkürzung der horizontalen und während dieselbe bei der verticalen Linie grössere Ineinanderschiebungen ihrer Theile veranlasst und uns dadurch ganz bedeutend über deren eigentliche Höhe täuscht (wie wir auch in hohen Gebirgen, z. B. in den Alpen wahrnehmen), täuscht sie uns über die wirkliche Länge einer horizontalen Linie nicht in gleichem Grade.

Als Beweis hierfür führen wir an, dass, bei den meisten gothischen Kathedralen, die Höhe der Thürme, damit sie, trotz der an ihnen eintretenden Verkürzung, der Länge des Schiffes gleich erscheine, etwas mehr beträgt, als diese. Schon Sulpiz Boisserée macht auf diesen wichtigen Punkt aufmerksam.*) So beträgt z. B. die Länge des Schiffes des *Kölner Doms* 490′ während die Höhe eines jeden der beiden Portalthürme auf 532′ berechnet ist.

Mit solchen, nur auf der Oberfläche liegenden Wahrnehmungen scheint uns aber die Natur beider Linien noch keineswegs erschöpfend erklärt. Es werden auch hier — selbst bei einer strengen und wirklich wissenschaftlichen Erklärung — gewisse nie ganz zu berechnende Verhältnisse, oder nie ganz zu lösende Probleme übrig bleiben, wie solche ja auch die Zahlen und Proportionen gewahren lassen. Hierfür spricht ganz besonders die Art und Weise, in welcher die, einer jeden der beiden Linien besonderen Eigenthümlichkeiten sich an den von ihnen dominirten Formen und Umrissen wiederholen und weiter bilden. So werden z. B. die aus der horizontalen Linie hervorgehenden, den rechten Winkel stets besonders stark markirenden, meist quadratischen oder oblongen Formen, wenn wir uns letztere mit ihrer Langseite aufliegend denken, sich, bis zu einem gewissen Punkte, von jeder ihrer Seiten aus gesehen, als dieselben, oder in ihren Linien einander ähnelnden darstellen. Der Würfel und das *Parallelepipedon* sind Beweise hierfür.

Anders verhält es sich mit den aus der verticalen Linie

---

*) Sulpiz Boisserée: Geschichte und Beschreibung des *Doms von Köln*. Zweite umgearbeitete Ausgabe, München 1842. S. Seite 61, 115 und 117.

hervorgehenden Formen. Die von ihr dominirte Pyramide z. B. zeigt, ins Colossale vergrössert, ebenfalls Verkürzung nach oben, lässt aber auch schon in Miniaturform unten Breite, oben dagegen Enge gewahren, die in eine Spitze oder in einen Gipfel ausläuft; sie ist daher auf allen Punkten ihrer Ausdehnung eine andere.

Am deutlichsten zeigt sich die Verschiedenheit der Naturen oder der Richtungen des Horizontalen und Verticalen an den, beiden Ausdehnungsformen entsprechenden Gebäuden.

Der antike Tempel lässt von allen Seiten einen, dem Quadrate oder dem Rechtecke verwandten Umriss gewahren, der gothische Dom dagegen an der Basis Breite, nach oben zu Verjüngung und Zuspitzung. Der Tempel zeigt überall gleiche Höhe: sein Architrav und sein First bilden eine horizontale Linie; der gothische Dom dagegen zeigt die verschiedensten Höhenverhältnisse: das Mittelschiff ist höher wie die Seitenschiffe, die Thürme sind höher als das Mittelschiff, wozu noch die Strebepfeiler mit ihren verschiedenen Höhenverhältnissen, als eben so viele besondere vertical aufsteigende Glieder hinzukommen.

Der Tempel ist als Ganzes, wenn wir von seinen inneren Höfen, Zellen und Hallen absehen und blos sein Aeusseres im Auge behalten, aus einem Stück; der gothische Dom zeigt als Ganzes auch von aussen die mannigfaltigste Gliederung, da in dieser Beziehung zu den Seitenschiffen, Mittelschiffen, Strebepfeilern und Thürmen auch noch die Kreuzflügel, als besondere, am Gebäude hervortretende Theile, hinzukommen. Zeigt der Tempel auch keine verschiedene Flügel und Theile, durch die er sich als ein Ganzes gliedert, so zeigt er doch überhaupt eine Gliederung; dieselbe ist jedoch der Art, dass sie fast überall und von allen Punkten gesehen, als eine gleichartige erscheint; d. h. die Säule stellt sich nicht nur überall als dieselbe dar, bildet nicht nur an allen Seiten des Tempels eine gleichartig wirkende Colonnade, sondern zeigt auch an und für sich eine einfache Wiederholung derselben Motive, während sie zugleich das Verhältniss eines Nebeneinanders mit ihres Gleichen darstellt, daher abermals die horizontale Linie zu einer vorwaltenden Wirkung gelangen lässt. Bei dem gothischen Dom beruht umgekehrt die Stellung der Glieder auf einem Uebereinander und ist auch nicht einmal die Gliederung der Theile dieselbe; finden wir das Motiv des Spitzbogens in der Nähe der Basis in gewaltigen Dimensionen, so kehrt dasselbe, je höher wir mit dem Blicke hinaufschweifen, in immer verjüngterem Maassstabe wieder; also auch hier Verschiedenheit und individuelles Leben.

Wenden wir nun das vom Tempel und von der Einfachheit und Gleichförmigkeit seiner Gliederung Gesagte auf den Hexameter an. Wie dort eine Säule der andern vollkommen gleicht und wie doch erst durch die Verbindung aller, mittelst des Architravs,

der Tempel entsteht, so gleicht im epischen Gedicht ein Hexameter dem andern, und doch bildet erst die immer von neuem erfolgende Wiederholung dieser heroischen Versweise den epischen Gesang, der in dieser seiner Einfachheit nicht weniger ruhevoll und majestätisch auf uns wirkt, als der Tempel. Oder: wie sich dort in gleichen Abständen und immer nur als ein und dieselbe, jede andere Gliederung ausschliessend, Säule an Säule reiht und alle, wenn wir sie in ihrem horizontalen Nebeneinander mit dem Auge zusammenfassen, erst das Bild des Tempels geben, so reiht sich hier, stets ein und dasselbe Metrum wiederholend, Hexameter an Hexameter und erst, wenn wir sie in ihrer epischen Breite, die durch diese unaufhörliche Wiederholung gegeben ist, auf uns wirken lassen, empfinden wir die aus dieser Wiederholung hervorgehende ruhevolle majestätische Bewegung als die Melodie und den gleichförmigen Wellenschlag des epischen Gesanges.

Wollten wir ein wenig construiren, so könnten wir selbst sagen, dass, wie an der einzelnen Säule das Capitäl, so auch an jedem einzelnen Hexameter ein denselben krönender Abschluss bemerkbar sei, indem sich in den meisten Fällen der fünfte und sechste Fuss, einer von beiden aber stets, von den übrigen Füssen durch sein Metrum unterscheidet. Der fünfte Fuss darf bekanntlich kein *Spondeus* sein, der sechste niemals aus einer Länge und zwei Kürzen bestehen, sondern entweder aus einer Länge und einer Kürze, oder aus zwei Längen. Wollte man entgegnen, dass sich dann aber kein dem Sockel entsprechendes Glied am Hexameter nachweisen lassen würde, so verweisen wir auf die dorische Säule, welcher der Sockel ebenfalls fehlt und die, dem männlichen Geiste der Dorer entsprechend, aus dem sie hervorgegangen, entschieden der heroischen Versweise des Hexameters am nächsten steht.

Wenn die Hexameter-Verse, durch die verschiedene Stellung der Cäsuren, oder durch die verschiedene Zahl der, in dem einen oder dem andern vorkommenden *Spondeen* und *Daktylen* sich im Einzelnen mehr von einander unterscheiden, als die an demselben Tempel sich immer gleichbleibende Säule, so liegt dies in dem, im Vergleich zu der Architektur, freieren Wesen der Poesie, als Kunst; im Ganzen genommen aber tritt diese Verschiedenheit für das Ohr so wenig hervor, dass wir immer nur dieselbe rhythmische Melodie zu vernehmen glauben. Wirkt doch auch die Säule darum nicht als eine andere, weil der Winkel, unter dem sie das Sonnenlicht trifft, bei jeder ein etwas verschiedener ist, oder weil jede perspectivisch, mit ihrer Nachbarin verglichen, anders verkürzt erscheint. Uebrigens ist die Mächtigkeit der Säulen nicht durchweg an jedem einzelnen Tempel eine gleiche. Die Säulen der Vorhallen des Parthenon hatten einen geringeren Durchmesser, als die den Architrav tragenden Säulen, u. s. w.

Zu den in horizontaler Linie sich gliedernden Versweisen rechnen wir auch den Hexameter in seiner Verbindung mit dem Pentameter. Natürlich nicht mit Beziehung auf das *Distichon* gedacht, wo er eben nur einmal erscheint, sondern wenn sich die Verbindung beider, wie in Schiller's „Spaziergang," als dieselbe rhythmische Wellenbewegung in einem unabsehbaren Nacheinander wiederholt. Auch der Parallelismus der Psalmenverse trägt dies, in die Breite gehende und in unablässiger Wiederholung die horizontale Ausdehnungsform darstellende, rhythmische Element in sich. Dasselbe wird noch deutlicher, wenn mehrere Verse im zweiten Halbverse zugleich einen sich wiederholenden Refrain besitzen, wie z. B. im 118. oder im 136. Psalm. Freilich ist das horizontale Element in den Psalmen nicht so entschieden ausgeprägt, wie im Hexameter; denn der zweite Halbvers erweist sich sehr oft als eine Steigerung oder Verstärkung der im ersten Halbverse ausgesprochenen Empfindung und Gedanken, während der Hexameter immer derselbe bleibt, und das, was wir in der Kunst Steigerung nennen, in ihm nur selten und auch dann keineswegs immer im zweiten Verse eines Hexameter-Paares, sondern überall da erscheint, wo es die epische Erzählung fordert. Und wollten wir den Hexameter, in seiner Verbindung mit dem Pentameter, den Parallelversen der Psalmen vergleichen, so unterscheiden sie sich gerade dadurch von diesen, dass der erste Halbvers, also der Hexameter, in seiner rhythmischen Bewegung steigt, während der zweite Halbvers, der Pentameter, seinem Tonfalle nach, wieder abwärts sinkt, wie dies Schiller's bekanntes Distichon trefflich malt:

»Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.«

Psalmen, wie der 150ste, zeigen sogar, trotz der Wiederholung derselben Aufforderung, den Herrn zu loben, gerade weil hier der Parallelismus vor den fortwährenden Anfängen und Ansätzen zu derselben Gefühlsäusserung zurücktritt, eine innerliche und äusserliche Steigerung bis zum Schluss. Man vergleiche nur den feurigen letzten Vers: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!" mit dem ruhigen Anfange: „Lobet den Herrn in seinem Heiligthume!" — Das lyrisch musikalische Element, welches den Psalmen eingeboren ist, durchdringt eben zuweilen auch die dichterische Form, in die sie gegossen sind, und zwar selbst bei solchen Psalmen, die, ihrem geistigen Gehalte nach, fast epischer Natur sind. So erhebt sich, z. B. im 114. Psalm, die Erzählung von dem Auszug Israels aus Aegypten und der damit verbundenen Wunder, am Schlusse des Psalms, durch die vier einander steigernden Fragen: „Was war dir, du Meer, dass du flohest? Und du Jordan, dass du dich zurückwandtest? Ihr Berge, dass ihr hüpftet wie die Lämmer? Ihr Hügel wie die jungen Schaafe?" und durch die darauf ertheilte Antwort:

„Vor dem Herrn bebete die Erde“, zu ihrem Gipfel. Hier ist also die sonst übliche, aus dem Parallelismus der Psalmenhalbverse resultirende Wiederholung einer einmaligen Steigerung völlig zu Gunsten eines ununterbrochenen Emporstrebens der Empfindung durch sechs Halbverse hindurch aufgehoben.

Zu den horizontalen Ausdehnungsformen der poetischen Rhythmik haben wir auch den Nibelungenvers zu zählen, obgleich dessen Eintheilung nach Strophen, sowie die diesen Strophen eigenthümlichen, bald männlichen, bald weiblichen Reim-Paare, eine über die einfache Gliederung des Hexameters nach Füssen bereits hinausgehende Anordnung gewahren lassen.

Wenn sich die horizontale Ausdehnungsform in der Poesie in einem Nebeneinanderstellen und Aufzählen von Thaten und Ereignissen und in einem dem entsprechenden Aneinanderreihen ein und derselben, oder gleichartiger Verszeilen und Metra unseren Blicken darstellte, so zeigt sich das verticale Element in einem ununterbrochenen Emporsteigen der Empfindung und des Gefühls und dem entsprechend in einer Steigerung der Verszeile oder des Metrums, mittelst einer Verkürzung oder Verjüngung seiner ursprünglichen Form. Solche Verkürzungen und Verjüngungen einer anfänglich in grösserer Breite ertönenden Versmelodie gehen aber, eben weil sie nur innerhalb mehrerer sich auf einander beziehender Variationen desselben Metrums zur Erscheinung kommen können, über die Grenzen der Verszeile hinaus und verlangen die Strophe. Zwar zeigte sich uns schon der Nibelungenvers als ein strophischer. Die Strophe wird jedoch hier überall nur durch den Reim und durch ihre vierte, um eine Hebung verlängerte Zeile bedingt. Die Rhythmik bleibt in allen vier Zeilen dieser Strophe im Grossen und Ganzen ebenso sehr, wie im Hexameter, ein und dieselbe, woselbst sie ja auch, innerhalb des einmal gegebenen Metrums, Varianten und hiermit Verszeilen von einer, wenn auch geringen Verschiedenheit zulässt. Von Verjüngungen oder Verkürzungen des in der ersten Verszeile gegebenen Metrums sehen wir dagegen in der Nibelungenstrophe noch keine Spur.

Wir können das Gesagte somit in den Ausspruch zusammenfassen, dass die eine, immer unverändert wiederkehrende Verszeile auf die horizontale, die Strophe dagegen auf die verticale Linie in der Poesie hindeute.

Es darf uns nicht befremden, dass wir in dem Capitel, das von den elementaren Grundbedingungen der Künste handelte, in der Strophe die Manifestation des poetischen Gedankens durch die „Masse“ entdeckten, während wir sie hier dagegen die verticale Linie in der Poesie verwirklichen sehen. Es verhält sich damit in der Poesie ebenso wie in der Musik. Der musikalische Gedanke rundet sich erst durch die Harmonie, wie man sich erinnern wird,

zur Masse. Zugleich aber bietet, wie wir später erfahren werden, nur eine zur Polyphonie gesteigerte Harmonie die Möglichkeit einer durchgeführten Entwickelung der verticalen Richtung in der Musik. Wie sich demnach musikalisch erst aus der Vielgliederung der Harmonie die verticale Grundform eines musikalischen Satzes zu entwickeln vermag, so entwickelt sich auch in der Poesie erst aus der Vielgliederung der Strophe die verticale Grundform eines Gedichtes.

Schon die alkäische Strophe zeigt die ersten Spuren jener Verkürzung nach dem Ende zu, die überall für die verticale Linie so charakteristisch ist, und die sich uns in den bildenden Künsten entweder als ein Schlanker-Werden durch Verjüngung, oder als ein Leichter-Werden nach der Höhe zu, oder endlich wiederum als eine perspectivische Verkürzung für das Auge darstellte. Die drei ersten Zeilen der alkäischen Strophe nämlich sind fünffüssig, die letzte dagegen zählt nur vier Füsse. Das Metrum, als solches, erscheint zwar in dieser letzten Zeile noch nicht in verkürzter Gestalt festgehalten, aber die geringere Zahl der Füsse dieser letzten Zeile ist auch schon an und für sich ein Leichterwerden und Verklingen der Strophe nach ihrem Ende zu. In noch entwickelterer Gestalt begegnen wir einer solchen rhythmischen Zuspitzung in der sapphischen Strophe. Hier sind die drei ersten Zeilen fünffüssig, die letzte dagegen nur zweifüssig; zugleich aber stellt die letzte zweifüssige Verszeile eine Verkürzung oder Verjüngung des ursprünglich gegebenen Metrums dar, aus welchem sie den dritten und vierten Fuss herausgreift. *)

Eine Zuspitzung oder Verjüngung der poetischen Rhythmik ist aber nicht immer auf die einzelne Strophe beschränkt. Sie kann sich auch zwischen den Strophen selber entwickeln und wir möchten behaupten, dass sie sich in diesem Falle weit stärker kenntlich macht. Ein treffendes Beispiel liefert uns hierfür das Sonett, auf dessen beide ersten vierzeilige zwei leichtere dreizeilige Strophen folgen. Wir möchten hier die Aufeinanderfolge der kürzeren auf die längeren Strophen mit der Folge eines *Allegretto* im $^3/_4$ Tact, nach einem *Andante* im $^4/_4$ Tact vergleichen. Wie in einem solchen Falle das *Allegretto* nicht nur leichter, sondern auch kürzer und eilender, als das *Andante*, und somit als eine Steigerung der in jenem gegebenen Bewegung, innerlich sowohl, wie äusserlich erscheinen wird, so stellt sich die dreizeilige Strophe, der vierzeiligen des Sonetts gegenüber, als eine rhythmische Steigerung dar. Dies

---

*) Es dürfte später eine noch weiter gehende innere Bedeutung für uns gewinnen, dass unter den, der ältesten classischen Zeit angehörenden Rhythmen gerade dasjenige Metrum die stärkste Verjüngung gewahren lässt, das an einen weiblichen Namen anknüpft.

wird um so fühlbarer, da mit diesem einmaligen Turnus das Sonett selber zu Ende ist und somit nicht, durch eine Wiederholung derselben Rhythmen, wie bei dem gewöhnlichen Strophenliede, die erhöhte Bewegung abermals in eine gemässigtere einmündet. Es giebt jedoch eine Form des Strophenliedes, in welcher die rhythmische Verkürzung sich, trotz der Wiederholung, immerhin noch sehr fühlbar macht. Dies geschieht nämlich in den Liedern, in welchen, statt einer einzigen, je zwei Strophen sich wiederholen und die letztere sich entweder in Bezug auf die Zahl ihrer Zeilen, oder hinsichtlich der Zahl ihrer Füsse, als die leichtere, schwebendere erweist. Beispiele hierfür sind: Göthe's Gedichte: „der Zauberlehrling“ und „der Gott und die Bajadere;“ Schiller's „Dithyrambe“ und andere.

Auch im deutschen Minnelied fällt die erste Hälfte der Strophe, der sogenannte Aufgesang mit seinen beiden Stollen, schwerer in's Gewicht, als deren zweite Hälfte, der sogenannte Abgesang. Ganz abgesehen davon, dass hier schon die Ausdrücke: auf und ab auf die verticale Linie hindeuten, ist es auch einem solchen Auf und Ab ganz entsprechend, dass das Hinauf, als die mühsamere Hälfte der Bewegung, das Hinab, als die leichtere erscheint. Doch ähnelt diese Bewegung des Minneliedes mehr noch einer etwas hochgehenden Wellenbewegung, als einer eigentlichen pyramidalen Zuspitzung, wie sie die hoch entwickelte verticale Grundform gewahren lässt.

Wir werden später verstehen lernen, dass das Sonett und verwandte Formen, die nur ein Aufwärtsstreben kennen, und so gleichsam in eine Spitze enden, die die Empfindung in das Unendliche fortzuführen vermag, der verticalen Linie und der ihr entsprechenden pyramidalen Form weit verwandter sind, als die strophische Gliederung des gewöhnlichen Volksliedes und selbst die des deutschen Minneliedes. Jedoch bleibt auch im Volksliede, sowie in den ihm verwandten Liedern eines Göthe, Bürger, Uhland, Heine, Eichendorff, besonders da, wo in der vierzeiligen Strophe je zwei männliche Endreime mit je zwei weiblichen Endreimen wechseln, immer noch etwas von jener Wellenbewegung übrig, die der verticalen Grundlinie mindestens ebenso verwandt ist, wie der horizontalen. Im Alterthum begegneten wir dieser Wellenbewegung nur in dem Wechsel von Hexameter und Pentameter, und hier handelte es sich dabei einerseits um ein viel breiteres Metrum, andererseits um eine höchst einfache und immer in derselben Weise wiederkehrende Ablösung der Rhythmen. Das moderne Lied mit seinen kürzeren Rhythmen, seinem häufigeren Wechsel und seiner mannigfacheren Gliederung — denn die männlichen und weiblichen Endsilben können sich auch über das Kreuz und sonst noch in vielfacher Weise anders verschlingen — trägt

daher viel mehr individuelles Leben und eine daraus hervorgehende höhere Leidenschaftlichkeit in sich, ist somit dem Aufstrebenden, Unruhvollen der verticalen Ausdehnungsform verwandter, als die ruhigere Bewegung, die sich uns in dem Wechsel des Hexameter und Pentameter fühlbar macht.

Nehmen wir das verticale Element in der Poesie in seiner geistigen Bedeutung, so zeigt es sich, auch so aufgefasst, als eine Steigerung und Zuspitzung der Empfindung und des poetischen Ideenzusammenhanges nach dem Ende hin. Durch eine solche Steigerung entsteht dort ein Gipfel, der dem Ganzen eines Gedichtes in ähnlicher Weise als letzter Abschluss dient, wie die Kreuzesblume die höchste Thurmspitze der gothischen Kathedrale krönt.

Ein treffendes Beispiel einer grösseren Dichtung, die in eine solche Spitze ausläuft, ist Dante's *göttliche Komödie.*

Als der letzte Gipfel, nach welchem sich das ganze Gedicht hinaufbewegt, erscheint hier Christus und die heilige Dreieinigkeit. Der Dichter erhebt sich zu demselben aber nicht nur bildlich, oder symbolisch genommen, sondern auch in Bezug auf die von ihm geschilderte Wanderung, die ein Emporsteigen von unten nach oben darstellt, so dass wir die verticale Ausdehnungsform in der Poesie hier gewissermaassen greifbar vor Augen haben. Sein ganzes Gedicht ist eine, emporgeschlagenen Auges, angetretene Wallfahrt aus der Nacht und den Tiefen des Abgrundes zu einer lichten, verklärten Welt über den Sternen. Und wie beim gothischen Dome die Bewegung seiner Gliederung eine raschere wird, je höher er sich erhebt, indem sich dieselben Motive in immer verengteren Zwischenräumen wiederholen und dadurch verjüngen — wie dort diese Bewegung endlich, um den letzten Gipfel zu erreichen, gewissermaassen unkörperlich wird, indem sich die höchste Thurmpyramide, da wir sie nur noch in durchbrochenen Linien erblicken, in Luft aufzulösen und hierdurch der Geist der Andacht, auf seiner letzten Höhe angelangt, Flügel zu erhalten scheint, so schwingt sich auch Dante, auf der, für die Empfindung und Vorstellung schon schwindelnden Höhe des „siebenten Himmels“ angelangt, mit seiner Beatrice, durch die an nichts Körperliches mehr anknüpfende Kraft der Sehnsucht, zu dem in reinster letzter Höhe thronenden Allerheiligsten auf. — Die tief innerliche Beziehung des gothischen Domes und des gewaltigen Gedichtes aufeinander zeigt sich auch noch in anderer Art. Denn in ähnlicher Weise, wie die Dichtung mit ihrem letzten Hauptabschnitte, dem Paradiese, gleich dem gothischen Dome, in verklärte Regionen emporragt, reicht sie, in den die Hölle schildernden Gesängen, wie dieser mit seinen ungeheuern Fundamenten, in unterirdische, nächtige Regionen hinab, während wir in ihrem mittleren

Abschnitte, dem Purgatorio, wie an der mittleren Höhe der gothischen Kathedrale, Heilige und Märtyrer kämpfend oder in siegesgewisser Ruhe über den Häuptern der Dämonen und Thiergestalten des Abgrunds stehen sehen, somit das gute und das böse Princip im Kampf erblicken, bis denn zuletzt, wie in den Thürmen, die himmelwärtsgehende Bewegung, (und mit ihr die verticale Linie,) ausschliesslich triumphirt.

Auch an kleineren, z. B. lyrischen Dichtungen ist jener Gipfel der Empfindung, welcher dem, durch die verticale Ausdehnungsform gegebenen Höhepunkte so sehr, in der auch auf ihn erfolgenden Steigerung der rhythmischen und poetischen Form, entspricht, häufig genug nachzuweisen. Wir machen in dieser Beziehung ganz besonders wieder auf das Sonett aufmerksam, in welchem, dem Geiste dieser poetischen Form entsprechend, meist die letzte Zeile, ja oft selbst nur das letzte Wort, sich als jener Höhepunkt darstellt, nach welcher das ganze Gedicht sich hinbewegt, oder hinaufstrebt. Ein solcher Gipfel hat eine doppelt gewichtige Bedeutung, weil er völlig mit der, durch die strophische Gliederung gegebenen, formalen Spitze der Dichtung zusammenfällt, mit dieser in demselben Punkte sich trifft. So z. B. in dem Sonette Michel Angelo's:

»Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
Im schwachen Schiff zum Hafen schon gekommen.«

das, nachdem es die Nichtigkeit des ganzen irdischen Daseins geschildert und selbst die Liebe und die Kunst Täuschungen genannt hat, mit den Worten schliesst, nichts könne der Seele Frieden geben, als jene göttliche Liebe:

»Die ausgebreitet,
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben.« *)

In der angeführten letzten Zeile haben wir sowohl die formale, wie die geistige Spitze des Gedichtes.

In weniger streng durch die Form gebundenen lyrischen Dichtungen lässt sich ein solcher Gipfel des Gefühls, und eine Steigerung der Empfindung nach demselben hin, ebenfalls vielfach nachweisen. Wir haben in dieser Beziehung abermals Goethe's „Gott und die Bajadere“ als musterhaftes Beispiel anzuführen. Die beiden Richtungen des Verticalen: das Hinunter und das Hinauf, können nicht fasslicher wie in diesem Gedichte ausgedrückt sein. Wenn es im Anfange heisst:

»Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Dass er unsers Gleichen werde,
Mit zu fühlen Freud' und Qual.«

---

*) Guhl's Künstlerbriefe I, 238.

so lautet es dagegen am Schluss:

»Doch der Götter-Jüngling hebet
Aus der Flamme sich empor,
Und in seinen Armen schwebet
Die Geliebte mit hervor.
Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder,
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.«

Abgesehen von der, in diesem Schlusse so lebhaft werdenden Richtung der Empfindung nach oben ist derselbe auch der Gipfel, zu welchem sich das ganze Gedicht gradatim erhebt und steigert. Jeder Vers thürmt sich — auch innerlich höhere Momente der Stimmung und des Gefühls betonend — über seinem Vorgänger als eine weitere Stufe zu jenem Gipfel auf. Nehmen wir nun noch die, rhythmisch in jeder Strophe, durch die auf die schweren Trochäen folgenden, leichteren Daktylen gegebene Steigerung hinzu, so erscheint das ganze Gedicht wie eine Himmelsleiter.

Eine ebenfalls eminent verticale Richtung zeigen die Goethe-schen Gedichte: „Nähe des Geliebten," „An die Entfernte," „Erster Verlust," „Rastlose Liebe," „Wonne der Wehmuth," mehrere Lieder Mignon's, Clärchen's Lied: „Leidvoll und freudvoll, gedankenvoll sein!" und andere. Allen diesen Liedern ist eine wachsende innere und oft zugleich auch äussere Bewegung gemein; eine Bewegung, die dabei zu keinem Abschluss kommt, sondern auch noch nach der letzten Zeile in Permanenz bleibt. So schliessen z. B. die Gedichte: „Nähe des Geliebten," „An die Entfernte," „Rastlose Liebe," und „Wonne der Wehmuth" mit Ausrufen wie: „O, wärest du da!" „O, komm Geliebte mir zurück!" „Glück ohne Ruh, Liebe bist du!" „Trocknet nicht Thränen der ew'gen Liebe!" So gipfeln Mignon's und Clärchen's Lieder in den Schlusszeilen: „Dahin, dahin möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!" „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich leide!" oder „Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt, glücklich allein ist die Seele, die liebt!"

Wir erfahren somit, dass die auf ihrem Gipfel angelangte Empfindung auch dort nicht zur Ruhe komme, sondern in's Grenzenlose weiterstrebe. Wir haben aber bereits gesehen, dass Bewegung, und zwar eine Bewegung nach hohen oder unerreichbaren Zielen hin, welche letzteren dann auch wieder in einem vergeistigten Sinne hoch, oder zu hoch für menschliches Sehnen erscheinen, das eigentliche Element der verticalen Linie ist, und dass, wenn das verticale Moment stark entwickelt ist, jene Bewegung sich gleichsam in's Unendliche fortzusetzen liebt; wie wir dies ja auch bei der verticalen Linie der Gothik in der Architektur wahrnahmen. Deshalb finden wir auch die in allen oben angeführten Liedern bemerkbare Bewegung in der, der Natur jener Linie so ge-

mässen Form der Sehnsucht, oder eines Strebens in die Ferne und Weite ausgedrückt. Aus diesem Grunde sind ebensowohl auch Gedichte, in denen es zu keiner Lösung der angeklungenen Stimmung kommt, wie nicht minder Gedichte, die mit einer Frage schliessen, oder die in ihrem ganzen Umfange einer ungelösten Frage gleichen, verticaler Natur.

In dem Gedichte: „Nähe des Geliebten" haben wir auch eine sehr schöne Steigerung der darin wogenden Bewegung. In der ersten Strophe heisst es: „Ich denke dein!", in der zweiten: „Ich sehe dich!", in der dritten: „Ich höre dich!", in der vierten: „Ich bin bei dir!", worüber sich dann der Ausruf: „O, wärest du da!" als letzter Gipfel erhebt. Das Gedicht: „Rastlose Liebe" ist, wie schon sein Titel sagt, von dem ersten bis zum letzten Worte, ruhelose Bewegung; in Mignon's „Kennst du das Land?" drängt das jedem Verse folgende sehnsüchtige „Dahin, dahin!" immer unwiderstehlicher in weite Ferne hinaus. Das „himmelhoch jauchzen, zum Tode betrübt" Clärchens malt, mit seinem ungeheuren Gedankensprunge, eine vergeistigte verticale Linie, die von der Höhe des Firmamentes bis in das Grab hinabreicht; und so wäre noch manches andere anzuführen, das die tiefe Verwandtschaft aller der, der hier entwickelten Ausdehnungsform angehörenden, lyrischen Ergüsse anschaulicher machen würde.

Selbst eine grosse Anzahl solcher Lieder, die uns, ihrem Inhalt und ihrer Form nach, anfänglich der horizontalen Ausdehnungsform anzugehören scheinen, zeigen bei näherem Eingehen jenes Schwebende, Ungelöste, ein und dieselbe ganz subjective Stimmung Steigernde, oder jenes musikalische Tönen und Schwingen, das den, der verticalen Ausdehnungsform angehörenden Dichtungen in allen Fällen eigenthümlich ist. So z. B. die beiden Goethe'schen Gedichte: „Wanderers Nachtlied," sein „Nachtgesang," sein „An den Mond," „Jägers Abendlied," „Trost in Thränen," „Schäfers Klagelied" und andere. Natürlich erscheinen dieselben, im Vergleich mit den oben genannten Liedern, die sämmtlich eine leidenschaftliche Bewegung gewahren lassen, ruhiger und milder, etwa wie ruhige *Moll*-Sätze im Vergleich mit bewegten *Dur*-Sätzen; sie haben deshalb allerdings auch eine etwas nähere Beziehung zur horizontalen Linie, wie jene. Da jedoch auch in ihnen ein Element unbefriedigter Sehnsucht waltet — sei es nach Ruhe und Frieden, sei es nach der Liebsten, oder nach den Sternen, zu denen der Weinende die Augen emporschlägt und der Sänger sich emporgehoben fühlt, sei es endlich nach längst vergangenen glücklichen Zeiten — da sie ferner, wie die moderne Lyrik überhaupt, einen gemeinschaftlichen Zug nach Fernem, Hohem, Unerreichbarem, daher nach dem Ideal oder ideellen Zuständen erkennen lassen, so bleibt auch in ihnen das

Moment einer emporsteigenden Bewegung wahrnehmbar. Dieselbe erhebt sich jedoch nicht, wie die Bewegung in den früher genannten Liedern, bis zur Spitzbogenlinie, d. h. sie weist nicht ins Grenzenlose hinaus, sondern sinkt ebenso sanft wieder hinab, wie sie emporstieg; verschmilzt somit, indem sie die Rundbogenlinie beschreibt, horizontales und verticales Element zu schöner Einheit.

Mitunter offenbaren lyrische Gedichte ihr verticales Element in zwiefacher Weise, indem sich nämlich die in ihnen ausgesprochene, immer höher emporwachsende Steigerung der Empfindung zugleich mit einer auch äusserlich dargestellten Bewegung von unten nach oben verbindet; so z. B. in Goethe's Gedicht: „Der Todtentanz." Die beiden Richtungen der verticalen Linie: von oben nach unten und von unten nach oben, letztere natürlich als die vorwaltende und dominirende, sind hier auch im Gebiete unserer räumlichen Vorstellung so deutlich ausgedrückt, wie nur irgend möglich. Erst blickt der Thürmer von hoher Warte auf die Gräber hinab; dann steigt er hinunter und holt sich einen der, von den Todten bei ihrem Tanze bei Seite gelegten Laken. Nun flieht er wieder nach oben; doch kaum glaubt er sich dort geborgen, so wittert das Gerippe das ihm fehlende Tuch „hoch in den Lüften," und nun heisst es:

»Den gothischen Zierrath ergreift nun der Wicht
Und klettert von Zinne zu Zinnen.
Nun ist's um den Armen, den Thürmer, gethan!
Er ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,
Langbeinigen Spinnen vergleichbar.«

Da — nur zwei Zeilen vor dem Schlusse des langen Gedichtes — als, wie es heisst, der Thürmer glaubt, am längsten gelebt zu haben, „donnert die Glocke ihr mächtiges Eins und unten zerschellt das Gerippe." —

Die Steigerung unserer ängstlichen Spannung betreffs des Ausgangs der Sache für den Thürmer, wie das so ausführlich gemalte Emporklettern des gespenstischen Unholds, setzt sich somit bis zum Ende des Gedichtes fort, welches dadurch zum Gipfel wird, auf den sich alles Frühere zuspitzt. In dem von dort aus aber erfolgenden Sturz, aus höchster Höhe in tiefste Tiefe, richtet sich gewissermaassen noch einmal die verticale Linie des Thurms und Gedichtes in ihrer ganzen Ausdehnung vor uns auf.

Es ist mehr wie zufällig, dass der grosse Dichter in einer Ballade, die ihrem Humor und ihrem Geiste nach dem Mittelalter angehören könnte, und in welcher charakteristischer Weise von der Gothik, der verticalsten Ausdehnungsform der Architektur die Rede ist, eine so stark ausgesprochene Bewegung von unten nach oben gewahren lässt.

Eine in gleicher Weise sich steigernde, nach einem Gipfel der

Empfindung hin wachsende Bewegung haben wir auch in der Ballade: „Der Zauberlehrling;" auch dort erfolgt erst auf der Spitze des Gedichtes der gewaltsame Abschluss des Ganzen. Aehnlich ist's mit den Balladen: „Ritter Curt's Brautfahrt" und „Johanna Sebus."

In wundervoller Weise bewegt sich die Empfindung von unten nach oben auch in dem herrlichen Schlusse des zweiten Theiles von Faust. Gleich im Anfang heisst es von der symbolischen Schaar der fromm harrenden Väter: dass sie „Gebirg auf vertheilt" seien. Der *Pater ecstaticus* wird „auf- und abschwebend" genannt; dann steigen wir mit dem *Pater profundus*, aus der „tiefen Region," zu dem *Pater seraphicus* der „mittleren Region," welcher den um ihn schwebenden seligen Knaben zuruft:

„Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt.
Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Aether waltet.«

Der Chor seliger Knaben, der singend „um die höchsten Gipfel kreist," erblickt, in noch „höherer Atmosphäre, Engel schwebend, die Faustens Unsterbliches tragen." Mit ihnen steigen wir zu dem *Doctor marianus* empor, der sich „in der höchsten, reinlichsten Zelle" befindend, in den Gesang ausbricht:

»Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben,
Dort ziehen Frau'n vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche mitteninn
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze!«

Der vor den Blicken der Anbetenden emporschwebenden heiligen Jungfrau schliesst sich Gretchen, als seliger Geist an, welche Faust, der ihre Nähe ahnt, mit sich in himmlische Regionen hinaufzieht, indem ihr die *Mater gloriosa* zuruft:

»Komm, hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.«

Und so schliesst denn das Ganze, auf einem solchen, in lichte Verklärung getauchten Höhepunkt angelangt, mit dem *Chorus mysticus:*

»Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.«

dessen letzte Zeile, wie die Spitze einer Pyramide, schrankenlos in das Unendliche hinaufweisend, abermals die verticale Richtung betont. —

Goethe's Gedichte: „Nähe des Geliebten," „Willkommen und

Abschied," „Blumengruss," „Gleich und Gleich," „Rastlose Liebe," zeigen in bald inniger, bald leidenschaftlicher Weise, in ihrer letzten Zeile ähnliche Pointen der sich bis zu ihnen hinsteigernden Empfindung. Und so könnten wir noch Schiller's „Dithyrambe" und viele andere Dichtungen von ihm und Andern als Beispiele derselben Gattung anführen.

Wir bemerken noch, dass auch die Glosse unter die verticalen Ausdehnungsformen der Poesie zu zählen ist. Sie gleicht in mancher Beziehung der musikalischen Variation, unter deren Wirkungen die Steigerung desselben Motivs zu ungeahnten Tiefen und Höhen der Empfindung, die mächtigste ist. Steigerung aber ist, geistig genommen, eine nach einem letzten Ziele hinstrebende innere Bewegung, und wir haben schon erfahren, dass diese, wie sie sich in der Empfindungswelt als Unruhe, Sehnen, Drang, Leidenschaft, Andacht und Inbrunst spiegelt, ein der verticalen Ausdehnungsform innewohnendes Element ist. — Der Dichter bringt nun sein Thema in der Glosse, wie der Tondichter sein Thema in der musikalischen Variation, anfänglich in grösster Kürze, Schlichtheit und Anspruchslosigkeit und entwickelt und steigert dasselbe in der spätern Ausführung erst zu der vollen Bedeutung, die die Kunst einem gegebenen Motiv zu ertheilen vermag. Dass die Empfindung in der Glosse sich steigert und wächst, liegt besonders darin, dass sie jede der zwei, drei, oder vier Verszeilen, aus denen ihr Thema besteht, zu einer geistigen Pointe einer ganzen Strophe macht und dass diese Pointen sich wieder übereinander bis zu der letzten Zeile der letzten Strophe hingipfeln.*)

Auch der Refrain, wenn er nicht als ein blos abschliessendes und die Empfindung wieder in's Gleichgewicht setzendes Moment, wie beim gewöhnlichen Rundgesang, sondern in einer durch das Gedicht illustrirten, entweder immer höheren, freudigen oder furchtbaren Bedeutung erscheint, wirkt als Steigerung, und die Dichtung, in der er seinen Platz einnimmt, scheint sich durch ihn und mit ihm immer höher zu gipfeln. So z. B. in dem Gesange, in Heine's: „Deutschland, eine Winterreise," dessen Strophen mit dem immer tiefer in's Herz greifenden Refrain schliessen:

»Sonne, du klagende Flamme!«

---

*) Es ist charakteristisch, dass A. W. und F. Schlegel, die unseres Wissens die Glosse zuerst in die deutsche Poesie eingeführt haben, geradezu aussprechen, dass man sie auch »Variation« nennen könne, während wir doch kaum eine so specielle Kenntniss der musikalischen Formenlehre bei ihnen vorauszusetzen berechtigt sind, um annehmen zu können, sie hätten gewusst, dass es sich hier nicht um eine blos allgemeine Beziehung, sondern genau um dasselbe handle.

Die der Kreislinie und dem Kreisrund symbolisch und innerlich entsprechende poetische Form finden wir in dem Rundgesang, und zwar in derjenigen Gattung desselben, in welcher der Refrain — wie wir schon oben sagten — nicht als ein Element der Steigerung, sondern als eine blosse Wiederholung sich darstellt und so gewissermaassen den Gesang in allen seinen Momenten als ein und denselben — als einen in allen seinen Strophen sich um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt drehenden und in sich selbst zurückkehrenden erscheinen lässt, ähnlich wie auch die Kreislinie auf allen Punkten dieselbe ist, überall sich auf denselben Mittelpunkt bezieht und in sich selber wieder zurückkehrt. In seiner ältesten Gestalt finden wir den Rundgesang — wie er sich auch noch heut zu Tage bei den Bewohnern der Thäler der Alpen und anderer Hochgebirge erhalten hat — von einer Schaar im Kreise gelagerter Singender vorgetragen und zugleich von einem, innerhalb dieses Ringes ausgeführten Rundtanze begleitet. Hier haben wir also das Kreisrund in dreifacher Form wiederholt.

Doch nicht allein im Rundgesang begegnen wir der Kreislinie in der Poesie. Sie tritt dort freilich äusserlich am überzeugendsten hervor; da aber die Poesie in einem zeitlichen Nacheinander ihre eigentliche Entwickelung findet, und wir daher die Kreislinie, wenn wir sie in ihrer tiefsten Bedeutung erfassen wollen, vor allem in einem symbolischen und wahrhaft innerlichen Sinne zu verstehen haben, so müssen wir auf einige Bemerkungen zurückverweisen, zu denen wir uns schon früher veranlasst sahen. —

Wir machten, selbst schon in den bildenden Künsten, die Erfahrung, dass da, wo die Kreislinie und das ihr verwandte Halbrund und Rund in ihnen zur Erscheinung gelangt, es sich immer um eine Versöhnung grosser Gegensätze oder verschiedener Stylweisen handelte. Konnte dies in der Architektur nur in den verschiedenen Richtungen der verticalen und horizontalen Linie und in dem Zusammenfassen beider in einen hoch aufragenden, kreisrunden Kuppelbau, als in ihrem gemeinschaftlichen Centrum, mit dem Auge herausgefühlt werden; stellten sich uns dann in der Sculptur und Malerei solche Gegensätze nur figürlich, d. h. in Gestalten von verschiedenem Ausdruck, verschiedener Geberde, verschiedenem Alter oder Geschlecht dar, so giebt die Poesie Gelegenheit, diese Gegensätze sich völlig aussprechen und zu unserm Bewusstsein gelangen zu lassen. Dies gelingt ihr aber am schlagendsten da, wo sie ebenfalls personificirt, daher unter allen ihren Gattungen am vorzüglichsten im Drama.

Aristoteles deutet dies für uns schon, wenn auch noch ganz unabsichtlich, in seiner *Poetik* an, in welcher er ein Emporsteigen des Drama's und eine Steigerung des Conflictes der in ihm waltenden Gegensätze bis zu einem Höhepunkte annimmt, worauf

die *Perepetie* oder Umkehr eintritt, mit der das Drama sich wieder, wenn auch etwas rapider, als es zu diesem Gipfel aufstieg, zu seinem Ende absenkt. Hier haben wir jedoch nur den Halbkreis, oder das Halbrund, wie dasselbe durch den Gang der antiken Tragödie allerdings beschrieben wird. Die aristotelische Anschauung ist daher auch der antiken Tragödie gegenüber vollständig zutreffend. In dieser geht in den meisten Fällen der Held weniger durch eigene Schuld, als durch ein unerbittliches *Fatum* zu Grunde. Anfang und Ende berühren sich hier also nicht; die Laufbahn des Helden wird im Gegentheil, für unsere moderne Empfindung, oft willkührlich und gewaltsam mitten durchgeschnitten. Es kommt somit zu keiner vollkommenen Rundung des künstlerischen Ganzen. Eine solche steht uns erst in der modernen Tragödie vor Augen, in welcher der Held in sich und an sich selbst zu Grunde geht, überall die Folgen seines eigenen Thuns zu tragen hat und in dessen Geschick wir somit eine göttliche Gerechtigkeit sich erfüllen sehen. Ende und Anfang laufen daher hier gewissermaassen in demselben Punkt zusammen.

Erst das Drama unserer Tage verwirklicht also in Wahrheit die Kreisform; stellt uns innerlich dasselbe in sich abgeschlossene Ganze dar, welches uns der vollkommene Kreis in der Welt des Sichtbaren erblicken lässt. Der Eindruck solcher inneren Geschlossenheit wird im modernen Drama noch dadurch verstärkt, dass es die Aufgabe des Dichters bleibt, uns mit dem gefallenen Helden, trotz seiner Schuld, zu versöhnen. Indem er aber zeigt, dass Irren menschlich sei, und auf die sühnende Bedeutung des Untergangs des Schuldigen hinweist, wendet er unsere Blicke auf ein höheres, als ein menschliches Verzeihen und somit auf eine All-Liebe, in der alle Gegensätze und aller aus ihrer scharfen Behauptung hervorfliessender Irrthum gelöst erscheinen, wodurch das Kunstwerk abermals und diesmal zu seiner innerlichsten Abrundung gelangt. —

Aber ist denn eine solche Abrundung wirklich eins mit der Kreislinie? — Verwechseln wir hier nicht vielmehr die, aus der Verschmelzung der Gegensätze hervorgehende ideelle Abrundung eines Kunstwerkes mit seiner formalen? — Wir glauben nicht, da wir im Gegentheil den Beweis führen zu können hoffen, dass sich die Kreislinie, mehr noch als in einem ideellen Sinne, im Fortgange der dramatischen Handlung verwirklicht.

Die drei Ausdehnungsformen sind, soviel wir wissen, bisher weder in ihrer Gesammtheit, noch auch in ihrer ausnahmslosen Geltung für alle Künste erörtert und dargestellt worden. Wir begegnen jedoch neuerdings dem Versuche des vereinzelten Nachweises einer derselben in einer besonderen Gattung der Poesie.

Gustav Freytag begreift in seiner „Technik des Drama's“

den Fortgang der dramatischen Handlung unter dem Bilde einer Pyramide, deren eine Seite durch die Exposition und Steigerung, deren Gipfel durch den dramatischen Höhepunkt und deren andere Seite durch die Umkehr und die Katastrophe dargestellt werden.

So viel eine solche Anschauung vor der unseren im ersten Momente voraus zu haben scheint, und so sehr wir in allem übrigen zu den warmen Freunden der Arbeiten des genannten Autors gehören, so wenig können wir doch in diesem besondern Punkte mit ihm übereinstimmen. Es sei uns vorerst die Bemerkung erlaubt, dass es uns scheinen will, als wenn der Begriff des Pyramidalen weniger in einer auf- und absteigenden Linie, die sich vielmehr in der Wellenbewegung und im Zickzack darstellt, als durch ein Aufsteigen und Emporwachsen zweier, von gleichem Niveau ausgehender und unter demselben Winkel zu einander hinstrebender grader Linien nach einem gemeinschaftlichen Gipfel verwirklicht werde.

Die ägyptische Pyramide, der ihr, bezüglich einer Verjüngung nach oben, verwandte Obelisk und die Thurm-Pyramide des gothischen Domes spitzen sich ohne Ausnahme auf ihren Gipfel von zwei Seiten her zu, weisen mit allen ihren Linien nach oben — was bei der christlichen Architektur noch durch die in ihren Thürmen versinnbildlichte Idee eines Hinaufweisens zur Gottheit bewiesen wird — und kennen daher keine hinabsteigende, sondern nur eine emporsteigende Bewegung. Wäre die künstlerische Form des Drama's eine pyramidale, so müsste mithin die Katastrophe als deren letzte Spitze sich darstellen; die dramatische Handlung, wie sie aber einmal ist, placirt die Katastrophe nicht auf den Gipfel, sondern an den, dem rechten Schenkel angehörenden Fuss der Pyramide. Der Verfasser identificirt freilich mit jenem Gipfel den dramatischen Höhepunkt, dies ändert jedoch nichts an der Unzulänglichkeit des Bildes, da nach dem dramatischen Höhepunkte ja die Umkehr und die absteigende Bewegung eintritt, welche letztere eben, wie wir vorhin andeuteten, mit dem Begriffe des Pyramidalen unvereinbar ist.

Das Bild der Pyramide wäre nur in dem Falle anwendbar, wenn sämmtliche Acte des Drama's in einem sich verjüngenden Umfange und einer sich steigernden dramatischen Bewegung über einander emporstiegen, sich über einander aufbauten und so gewissermaassen auf die Katastrophe hin zuspitzten. Dies ist aber durchaus nicht der Fall, indem in fünfactigen Dramen in den meisten Fällen der 3. und 4. Act die ausgeführtesten sind.

Vergessen wir überhaupt nicht, dass wir uns nur dann von der Kunstform des Drama's ein richtiges Bild machen können, wenn wir dieselbe, wie es ja auch Freytag thut, als einen ununterbrochenen Fortgang auffassen. Wenn nun aber die Pyramide ein Aufstreben von zwei Seiten nach einer gemeinschaftlichen Spitze darstellt,

welche letztere wir uns, dem Impulse der einmal gegebenen Bewegung folgend, *in infinitum* als verticale Linie nach oben fortgesetzt denken können, so wird es deutlich, wie wenig eine solche Spitze nur als ein Durchgangsmoment der Bewegung des Ganzen aufzufassen ist, heisse derselbe auch „Höhepunkt." Die Pyramide, als Bild des Fortgangs der dramatischen Handlung, würde niemals, wie dieser, eine allmählige und vermittelte Umkehr zulassen, sondern stets einen plötzlichen und unvermittelten Bruch in der bis zum dramatischen Höhepunkte eingehaltenen Bewegungslinie darstellen. Einen solchen Bruch hält aber unser Autor selber nicht für das, was im Drama unter „Umkehr" zu verstehen sei, da er an Shakespeare, als den Begründer des modernen Drama's, gerade die in dessen dramatischen Höhepunkten meist erfolgende weise Vermittelung zwischen Aufgang und Niedergang rühmt. Er sagt u. a. bei dieser Gelegenheit: die Hauptscene des Höhepunktes solle genau den Mittelpunkt einer Gruppe von Momenten bilden, welche, nach beiden Seiten anschliessend, abwärts laufen.*) Dass von einem „Abwärtslaufen" bei der Pyramide nicht die Rede sein könne, wissen wir bereits; in gleicher Weise leuchtet es ein, dass, wenn das Bild derselben nur einigermaassen bestehen bleiben soll, nicht von einer Hauptscene des Höhepunktes, die die Mitte einer ganzen Gruppe von Momenten bildet, die Rede sein könne, da ein derartiger breiter Gipfel der Zuspitzung der Pyramide abermals widersprechen würde.

Ueberhaupt ist nicht einzusehen, warum eine Ausdehnungsform, die in allen andern Künsten das Moment eines Aufstrebens ohne Umkehr in sich trägt — wie in der Architektur z. B. die Gothik, in der Sculptur die an gothischen Spitzsäulen räumlich und in einem ideellen Sinne über einander emporsteigenden Statuetten, in der Malerei Himmelfahrten und Verklärungen, in der Musik die Fuge und die Variation beweisen — nur in der Poesie eine andere Bedeutung gewinnen soll; um so weniger, da wir sie ja auch dort bereits in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit am Sonett, an der Glosse, an Dante's grossem Gedichte und anderen dichterischen Gebilden nachgewiesen haben.

So wenig wir daher den Umriss einer Pyramide als die Bewegungslinie des Fortschrittes der dramatischen Handlung anerkennen können, so sehr sehen wir alle mit diesem Bilde unverträglichen Erscheinungen des dramatischen Entwickelungsganges verschwinden, wenn wir denselben als eine Kreis-Bewegung auffassen.

Freytag selbst betont, dass das Drama, mehr wie jede andere Kunstform, eine völlig, in sich sowohl, wie der Welt in ihrer Breite

*) Freytag: Technik des Drama's, S. 112 und 113.

gegenüber, abgeschlossene Handlung verlange. Was Aristoteles in seiner Poetik mit der Forderung der drei Einheiten bezweckt, und was wir an derselben heute noch gelten lassen können, zielt ebenfalls auf eine strenge und allseitige Abgeschlossenheit der dramatischen Handlung ab, die kein Vorher und kein Nachher kennt, die sich aber zugleich, da sie alle ihre Theile in Beziehung zu demselben Mittelpunkt setzt, um diesen gruppirt und rundet. — Nun haben wir aber in dem Eingange dieses Capitels bereits nachzuweisen versucht, dass weder die horizontale, noch die verticale Ausdehnungsform eine kleinere oder grössere Welt so entschieden in sich und nach aussen abzuschliessen vermag, wie das Kreisrund.

Freytag stimmt ferner darin mit uns überein, dass er die Tragödien nur dann wahrhaft dramatisch nennen will, wenn der Held, wie im modernen Drama, durch das eigene vermessene Streben, oder an der eigenen sittlichen Schuld zu Grunde geht, und dass das *Fatum* der Alten ihre Tragödie verhindert habe, zu einer wahrhaft freien Entwickelung zu gelangen. Er selber betont den in dieser Beziehung durch das moderne Drama angebahnten Fortschritt, in welchem der Anfang das Ende, oder die im Beginne desselben sich entwickelnde Schuld des Helden, dessen Ausgang veranlasse. Anfang und Ende sollen sich somit zusammenschliessen, sollen sich in demselben Punkte treffen. Dies ist aber eben nur bei einem Fortgang der Handlung möglich, der sich im Kreise bewegt; im Kreise allein vermögen sich Anfang und Ende zusammenzuschliessen und in demselben Punkte wieder zu treffen.

Aber ist denn der Kreis, mehr wie die Pyramide, im Stande, eine auf- und absteigende Bewegung, wie sie doch dem Drama unläugbar eigen ist, zu versinnbildlichen? Wir haben zwar erfahren, dass die Pyramide eine absteigende Bewegung ihrem Begriffe nach nicht zulässt, aber lässt denn der Kreis auch nur eine der beiden genannten Bewegungslinien zu, da er seinem allgemeinsten Begriffe nach ja weder eine auf-, noch eine absteigende, sondern nur eine horizontale Bewegung zu gestatten scheint? —

Hierauf ist zu erwidern, dass die kreisrunde Ausdehnungsform, wie wir ja bereits erfahren haben, sowohl horizontale, wie verticale Linien zu umschliessen, in sich zu vereinigen, oder abwechselnd darzustellen vermag. Wir können daher auch ein aufrechtstehendes Kreisrund und eine auf- und absteigende Kreisbewegung als das Symbol für die Kunstform und den Fortgang der dramatischen Handlung hingestellt haben wollen; und so verhält es sich in der That. Schon die dem Kreisrund und der Kreislinie so nahe verwandte Kugelform, z. B. der Apfel, die Orange, die Bombe, der Ball, zeigt uns ein Oben und Unten; ebenso in vielen Fällen die Halbkugel, z. B. die Kuppel; ferner auch das Halbrund und der Rundbogen, sei derselbe eine blosse Erscheinung: wie der Regen-

bogen, oder ein festes Gebild: wie der Brücken- oder Gewölbebogen. Das Rad endlich, oder die Walze, als Werkzeuge der Fortbewegung, der Reifen, womit Kinder spielen, die Scheibe, nach der geschossen wird, das als künstlerischer Schmuck in Gebäuden eingelassene Medaillon, haben ihrer Bestimmung nach eine aufrechte Stellung und daher ebenfalls ein Oben und Unten.

In ähnlich häufiger Weise begegnen wir einer im Kreise auf- und absteigenden Bewegung. So z. B. an dem Zeiger einer Thurmuhr, und hier wird es für die Wahrheit unseres Bildes bedeutsam, dass man selbst im Leben und in der Geschichte, Ereignissen und Handlungen gegenüber, die, wie das Drama, einen Anfang haben, der sein Ende aus sich selber entwickelt, davon redet, dass das Geschick, zur Umkehr mahnend, noch in der zwölften Stunde an Könige, Helden und Völker herantrete. Eine solche Redeweise könnte, je nachdem wir das Drama der Geschichte im Geiste begrenzen, ebensowohl den Punkt bezeichnen, den Freytag das Moment der letzten Spannung nennt, wie jene Scene, die im Drama häufig Warnungen des Helden enthält und die die Bestimmung hat, den dramatischen Höhepunkt, nach dessen Ueberschreitung das Hinabrollen zur Katastrophe erfolgt, tragisch vorzubereiten. So z. B. in *Julius Cäsar*, die Scene mit dem Wahrsager; in *Egmont*, die Scene mit Oranien.

In der Bewegung von Wagenrädern, oder der Walze eines Pfluges endlich begegnen wir der auf- und absteigenden Kreislinie in der Form der Umwälzung, oder der Rotation um die eigene Axe, die recht eigentlich der Umkehr oder *Peripetie* im Drama entspricht. Haben wir es doch auch in der dramatischen Handlung mit einer um ihre eigene Axe kreisenden Bewegung zu thun.

Das Drama ist diejenige Kunstform, in der es mehr wie in jeder andern, darauf ankommt, Spannung zu erregen, aus welchem Grunde denn auch der Ausdruck „dramatische Spannung," zu den technischen Bezeichnungen der dieser Kunstgattung eigenthümlichen Momente gehört. Wir veranschaulichen uns die geistige Bedeutung des Ausdrucks „Spannung" am sichersten, wenn wir auf die sinnliche Vorstellung zurückgehen, der derselbe seinen Ursprung verdankt. Hierbei wird sich nun aber ergeben, dass diese sinnliche Vorstellung sich immer auf Formen, Figuren oder Bilder bezieht, die dem Gebiete der kreisrunden Ausdehnung angehören.

Schon das Sprichwort: Ein allzu straff gespannter Bogen bricht, bezieht sich auf eine dem Kreise oder Halbkreise verwandte Form. Wir sagen ferner: „Wer hat den Himmel ausgespannt?", oder, ein Bogen, gleichviel ob ein Regenbogen, Brückenbogen oder Gewölbebogen, spanne sich. Die Weite von Brücken- oder Gewölbebogen messen wir sogar nach der Fusszahl ihrer Spannung; auch Räder und Reifen haben Spannung.

Was der Sprachgebrauch bei einem Tau oder einer Saite, also möglicher Weise in horizontaler oder verticaler Linie, Spannung nennt, drückt durchaus nicht dasselbe aus, was unter der Spannung von Gewölben und Brückenbogen zu verstehen ist. In den Steinen eines Brückenbogens haben wir ein fortwährendes Ankämpfen und Andrängen aller gegen einander, ein gegenseitiges sich gleichsam in der Schwebe erhalten, welches in seiner Ruhelosigkeit gerade so sehr jenem ungelösten und nach Lösung drängenden Zustande entspricht, den wir im Drama Spannung nennen.

Dies zeigt sich am deutlichsten im Schlussstein eines gewöhnlichen gemauerten Rundbogens. Ein solcher Schlussstein besitzt keinerlei Unterlage mehr, sondern wird nur noch durch seine Nachbarn an seiner Stelle, d. h. in der Schwebe erhalten. In einer annähernden Situation befinden sich die übrigen Steine. Es kann daher im einfachen gemauerten Rundbogen überhaupt nicht eigentlich von Ruhepunkten, sondern nur von zwei Stützpunkten die Rede sein, in denen, weil sie das Ganze, vermöge der ihnen gegebenen Unterlage, tragen, die Bewegung zwar abbricht, aber nicht auslischt. — Wir finden diese Stützpunkte — ganz wie in einer gewissen Gattung des Dramas, z. B. in der halbkreisförmigen Tragödie der Alten, die, charakteristischer Weise, dabei ebenfalls den Gang der Handlung häufig gewaltsam durchschneidet — an seinem Anfang und seinem Ende. —

Im Gegensatze hierzu bemerken wir im völligen Kreisrund, z. B. in einem aus keilförmig behauenen Steinen bestehenden Rund- oder Rad-Fenster, oder an dem gemauerten Ringe, der das „Stabwerk“ eines grossen Fensters einer gothischen Kirche, als dessen „Maasswerk“, krönt, einen Punkt relativer Ruhe. Derselbe stellt sich uns in dem, dem Schlussstein gegenüber befindlichen unteren Mittelsteine dar. In diesem hört nämlich die durch alle übrigen Steine sich fortpflanzende und fortwirkende Spannung in gewisser Weise auf, und zwar, wie es scheint, aus dem Grunde, weil derjenige Theil der, in den einzelnen Steinen wirkenden Schwerkraft, der sich nicht mehr senkrecht nach unten entladen kann, sich seitwärts überträgt. Dies hat natürlich einen, von zwei Seiten in gleicher Stärke auf jenen unteren Mittelstein ausgeübten Druck zur Folge, der, weil er sich gegenseitig paralysirt, den betreffenden Stein eben in einen Zustand von relativer Ruhe versetzt.

Gerade so verhält es sich in dem, eine völlige Kreislinie beschreibenden modernen Drama der Germanen. Auch hier erhalten sich alle Scenen in einem Zustande gegenseitiger Spannung und erst bei Berührung des tiefsten Punktes der um ihre eigene Axe kreisenden dramatischen Handlung, erst bei Berührung der Katastrophe, in welcher sich Anfang und Ende begegnen und zusammenschliessen, tritt der Zustand endlicher Ruhe ein.

Ein Tau, oder eine Saite dagegen sind, als solche, ohne Spannung und zeigen diese erst, wenn sie durch etwas von aussen auf sie einwirkendes angespannt, z. B. an beiden Enden angezogen werden. Wir sagen bei solchen Gelegenheiten daher besser von ihnen, sie seien ausgespannt, als dass wir von einer in ihnen selber wirksamen Spannung reden. Ein Tau, eine Saite sind überdies nicht mit einem in sich selbständigen, eine feste Form mit Consequenz aus einer bestimmten Idee entwickelnden Gebilde, wie der Brücken- oder Gewölbebogen, in Parallele zu setzen. Mit diesen dürfen wir ebenfalls nur feste Formen und Gebilde, die ein Vorherrschen der horizontalen oder verticalen Linie zeigen, vergleichen. Dies wird nun aber gerade dazu dienen, unsere Behauptung noch zu erhärten.

Die Pyramide und der Thurm steigen empor, streben nach oben, thürmen ihre Theile über einander auf. Wir haben es bei ihnen mit einem einfachen Drucke von oben nach unten, aber mit keiner Spannung zu thun, die immer zugleich ein Schwebendes, Complicirtes, durch eine ganze Reihe von Wirkungen Veranlasstes ist. Beim griechischen Tempel wiederum handelt es sich um ein Tragen und Getragenwerden, also ebenfalls um keine Spannung in dem oben von uns erörterten Sinne.

Wir haben uns somit überzeugt, dass auch das Moment der dramatischen Spannung nur mit dem Kreisrund und der kreisrunden Ausdehnungsform in Einklang zu bringen und nur aus der besonderen Eigenthümlichkeit der letzteren: Spannungen zuzulassen, aus Spannungen hervorzugehen, herzuleiten sei, gleichviel ob dieselben durch die Anziehungskraft eines, auf alle Punkte einer Peripherie gleichmässig einwirkenden Centrums, oder auf eine andere Weise veranlasst werden.

Freytag findet, dass auch jede einzelne Scenengruppe und jeder einzelne Theil des Dramas, wie dieses, einen Gipfel gewahren lassen müsse und sich daher nach der Mitte hin zu erhöhen habe. Wenn dieses Wort auch in Beziehung auf die einzelnen Abschnitte des Dramas treffend und wahr zu nennen ist, so trägt es doch auch seinerseits dazu bei, das Bild der Pyramide unhaltbar zu machen. Denn wenn — wie der Autor es will — der Umriss der Pyramide die Bewegungslinie der dramatischen Handlung darstellt, und dieser Umriss sich abermals aus kleinen pyramidalen Erhebungen zusammensetzen soll, so würde derselbe entweder ein gezacktes, oder ein treppenartiges Ansehen gewinnen müssen, womit denn die eigentlichen pyramidalen Linien abermals aufgelöst wären.

Wie sehr bewährt sich dagegen, auch einer solchen Eigenthümlichkeit des Drama's gegenüber, wiederum der Kreis! Wo wir auch aus seiner Peripherie Stücke oder Theile herausschneiden, dieselben werden immer einen Bogen beschreiben, sich — wie dies die

Halbkreislinie im grossen und Ganzen thut — nach ihrer Mitte hin runden und wölben und somit dort einen Höhepunkt gewahren lassen.

In gleich natürlicher Weise, wie die in jeder Scenengruppe sich wiederholenden Erhebungen nach der Mitte zu, lässt die Kreislinie jene von Freytag gerühmte Breite der General-Höhepunkte mancher Dramen zu. An Stelle der damit unverträglichen Spitze der Pyramide tritt nämlich nunmehr der, der horizontalen Linie sich nähernde und nur allmählig sich hebende und senkende Scheitel des durch den Halbkreis beschriebenen Bogens, oder — im Falle wir die Kreislinie in ihrem ganzen Umfange festhalten wollen — der sanft gewölbte Gipfel der durch das aufrechtstehende Kreisrund dargestellten Scheibe.

Dass das Bild der Pyramide mit einem breit angelegten Höhepunkte nicht verträglich sei, muss Freytag selber bereits empfunden haben, da er nämlich verlangt, dass für Dramen, deren Höhepunkte, neben dem Momente des Triumphes des Helden oder des schärfsten Conflictes desselben mit seiner Umgebung, auch noch das tragische Moment enthalten, das Bild einer zweigegipfelten Pyramide angenommen werde. Ganz abgesehen aber davon, dass die Vorstellung eines Doppel-Gipfels den Begriff der Pyramide sofort hinfällig werden lässt, ist auch eine solche Umwandlung ursprünglich aufgestellter Bilder nicht zulässig. Denn sonst wäre kaum einzusehen, warum nicht auch von einer drei- oder viergipfligen Pyramide, je nach der verschiedenen Gestaltung verschiedener Dramen, die Rede sein könne.

So bleibt denn kein anderes Bild der Bewegungslinie der dramatischen Handlung übrig als der Kreis. Natürlich heisst manches Kunstgebild Drama, in welchem wir die Kreislinie entweder nur theilweise, oder nur annähernd beschrieben sehen, wie ja auch manches Gedicht Epos genannt wird, das die horizontale Linie nur schwach, oder selbst gar nicht gewahren lässt. Schon in der Tragödie der Alten fanden wir, statt des Kreises, den Halbkreis; die Mysterien des Mittelalters werden uns auch diesen nicht mehr, sondern den Umriss einer kühn und hochgewölbten Kuppel, oder in den Fällen, wo der Sünder durch eigene Schuld zu Grunde geht, die Umrisslinie eines aufrechtstehenden Ovals gewahren lassen. Mitunter wird die, in dieser Umrisslinie bereits zur Vorherrschaft gelangte verticale Linie auch diese, ihr schon so gemässen Variationen der Kreislinie durchbrechen und eine Spitzbogenform annehmen. Bei regelmässigen und völlig ausgebildeten Dramen jedoch — und dies können, wie Freytag überzeugend beweist, immer nur moderne Dramen sein — wird in allen Fällen die Kreislinie die Bewegung der dramatischen Handlung versinnbildlichen.

Wir machen schliesslich noch darauf aufmerksam, dass die Kreislinie auch Ausgangs- und Höhepunkt der dramatischen Hand-

lung, so wie Steigerung und Umkehr viel logischer einander gegenüberstellt, als dies durch die Umrisse der Pyramide geschah. Es ist kennzeichnend für den grossen dramatischen Dichter, z. B. für Shakespeare, dass er seine Helden gerade auf ihr Ziel losgehen lässt, sie diesem also gewissermaassen gegenüberstellt. Genau so steht in der Kreislinie der dramatische Höhepunkt, bei dessen Berührung der Held an sein Ziel zu gelangen scheint, der Exposition und dem mit ihr verbundenen Ausgangspunkte des Helden gegenüber. Wenn nun dennoch dieser Fortgang in der Form der aufsteigenden Kreislinie erfolgt, so wird der Held doch nur durch die sich ihm entgegenstellenden Schwierigkeiten und Personen zu einem solchen Umwege genöthigt, für sich allein jedoch würde er ebenso gerade auf sein Ziel losgehen, wie er dies anfänglich in's Auge fasste. Die Pyramide dagegen stellt Ausgangs- und Höhepunkt einander nicht grade, sondern in der Diagonale gegenüber.

Wenn ferner ein siegreiches Emporringen und ein kämpfendes Untergehen, in ihren äusseren und inneren Wirkungen und Folgen, so weit von einander abstehen, wie nur möglich, so wird auch dieses Verhältniss durch den Kreis versinnbildlicht, in welchem die erhöhetesten Momente des Aufgangs und des Niedergangs der dramatischen Handlung ebenfalls so weit von einander abstehen, wie nur möglich.

Brutus, um den sich, im zweiten Acte von Shakespeare's *Julius Cäsar*, seine Mitverschworenen als um ihren Führer und um ihr Haupt gruppiren, und derselbe Brutus, dem, im vierten Acte desselben Drama's, im Lager bei Sardes der Geist des von ihm gemordeten Freundes drohend erscheint, lässt der Dichter so weit von einander abstehen, als dies irgend geschehen konnte; denn er zeigt uns in der ersten Scene seinen Helden auf dem Höhepunkte des Aufgangs, in der zweiten dagegen auf dem Höhepunkte des Niedergangs seines Drama's.

Der pyramidale Umriss umgekehrt markirt weder das Gegenüber beider Momente, wie der Kreis, durch besondere Höhepunkte, noch stellt er dieselben in ihrem denkbar weitesten Abstand dar, sondern nähert sie gerade einander.

Ganz anders, als zu dem von uns angefochtenen Bilde der Pyramide, stehen wir zu den von Freytag aufgestellten „fünf Theilen“ und dazwischen liegenden „drei Momenten“ der tragischen Handlung. Wir finden diese Abschnitte und hervortretenden Punkte des tragischen Zusammenhangs nicht allein für das poetische Drama bis ins Einzelne überzeugend nachgewiesen, sondern erkennen die Bedeutung einer solchen Eintheilung zugleich darin, dass dieselbe sich auch der Oper gegenüber, die unser Verfasser nicht eigentlich mehr mit in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, glänzend bewahrheitet.

Wir werden beim Nachweise der kreisrunden Ausdehnungsform in der Musik Gelegenheit haben, hierauf zurückzukommen. Vorläufig haben wir noch darzuthun, dass die kreisrunde Ausdehnungsform in der Poesie auch in der Lyrik, und zwar ebensowohl im *Liede*, wie in der *Ballade* ihre Stelle zu finden vermag.

Sehr anmuthig erscheint z. B. oft die Versöhnung zweier Gegensätze durch eine in sich selbst zurückkehrende, daher sich rundende Linie der poetischen Empfindung im dialogisirten Gedicht. So z. B. in Goethe's: *Der Junggesell und der Mühlbach*, und noch entschiedener in: *Wanderer und Pächterin*, oder in: *Der Müllerin Reue*.

Das letztere Gedicht möchten wir in dieser Beziehung ein classisches Muster nennen. In den ersten sechs Strophen steht ein in seiner Liebe gekränkter Jüngling seiner, in eine Zigeunerin verkleideten Geliebten in scheinbarer Unversöhnbarkeit gegenüber. Der Dichter übernimmt nun die Vermittelung und erzählt uns, dass das schöne Mädchen, nachdem sie am Brunnen die aufgetragene Schwärze von ihren Wangen gewaschen, sich abermals dem Zürnenden darstellt. Die drei folgenden Strophen zeigen, wie sie, durch rührende Worte der Reue und Liebe und sogar bereit, Messerstiche zu empfangen, den Zornigen erweicht und versöhnt. Wir hören ihn selber seine Umwandlung eingestehen, bis am Schlusse beide Liebende Hand in Hand und von derselben Empfindung ihrer Wiedervereinigung überwältigt, in die gleichen seligen Worte ausbrechen, welche mit den Zeilen schliessen:

»So lange die Quelle springt und rinnt,
So lange bleiben wir gleichgesinnt,
Ein's an des Andern Herzen.«

Wir haben hier also im Anfang in den beiden, von den verschiedensten Empfindungen beseelten Liebenden, zwei deutlich sich von einander abhebende Gegensätze — in der Musik würden wir sie *Thema* und *Gegenthema* nennen. — Mit der vermittelnden Gestalt des Dichters erscheint eine dritte Person, die durchaus jenem dritten Thema vergleichbar ist, welchem wir häufig in der Durchführung der musikalischen Sonatenform begegnen (z. B. in der Durchführung des ersten Satzes der *Eroica)* und das auch dort eine vermittelnde Stellung zwischen Thema und Gegenthema einzunehmen pflegt. Nun folgt die Peripetie oder Umkehr. Der Jüngling, der bis dahin die Geliebte von sich stiess, wird von ihrer Liebe überwältigt, gerade wie in der Musik häufig das zürnende Hauptthema endlich dem schmeichelnden Flehen des Gegenthema's zu weichen scheint, bis wir die Liebenden zuletzt in ein und demselben Punkte zusammentreffen sehen, womit sich denn — der Kreisform entsprechend — abermals Anfang und Ende berühren und der frühere Dualismus zur schönsten Einheit verschmolzen erscheint. —

Aehnlich gelangen mitunter in der Sonatenform die beiden Themata, entweder am Schlusse oder in der *Coda* derselben, zu einem gemeinschaftlichen, oder doch fast gleichzeitigen Ertönen; so z. B. in dem die Coda des *Finale's* bildenden *Presto* der Beethoven'schen *Eroica* und der *Cmoll-Sinfonie.*

Wie in dem soeben besprochenen Gedichte im Lieblichen und Heiteren, so vermag sich die Kreislinie der poetischen Empfindung auch in einer düsteren, schaurigen, oder phantastischen Lyrik zu entwickeln, vorausgesetzt, dass wir es auch in ihr mit Gegensätzen und deren Verschmelzung zu thun haben. Letzteres z. B. in dem reizenden Goethe'schen Gedichte: *Der Fischer,* obwohl der Dialog hier eigentlich blos angedeutet ist, da ja nur die Nixe redet und wir den Eindruck auf den Fischer allein durch die in ihm entstehende Sehnsucht, die ihn in die Wellen hinablockt, erfahren. Aber auch hier erscheinen die anfänglich Getrennten, den Sphären entgegengesetzter Welten Angehörenden, durch das kühle Element, das sich über Beiden schliesst, zuletzt vereinigt und verbunden.

Aehnlich ist es im *Erlkönig.* Hier haben wir auf der einen Seite Vater und Kind, auf der andern Seite den Erlkönig und die Geisterwelt. Beide Mächte kämpfen gegen einander an, bis die Geisterwelt siegt und das, anfänglich ihren Schauern widerstrebende und dagegen sich wehrende zarte Geschöpf in ihr Reich hinübergezogen und dadurch mit ihr verschmolzen und in dasselbe Element aufgelöst wird.

Ganz abgesehen davon, dass es sich auch hier um einen in dramatischer Weise erfolgenden Dialog mehrerer Personen und um einen in ihnen gegebenen Gegensatz handelt, worin wir ja die Bedingungen einer Darstellung der Kreislinie im lyrischen Gedichte fanden, vermögen wir an diesem Gedichte sogar die Freytag'sche Gliederung des Dramas vollständig zu wiederholen.

Wir wissen, dass Freytag das Drama in *Exposition, Steigerung, dramatischen Höhepunkt, Umkehr* und *Katastrophe* eintheilt und zwischen diese Theile das *erregende,* das *tragische* und das *Moment der letzten Spannung* einschiebt. Er placirt hierbei jene drei Momente in der Weise, dass das erregende zwischen Exposition und Steigerung, das tragische entweder mit dem dramatischen Höhepunkt verschmolzen, oder unmittelbar auf ihn folgend, das Moment der letzten Spannung endlich seinen Platz dicht vor der Katastrophe findet.

Sehen wir uns hierauf unser Gedicht an. — Durch die erste Strophe erfahren wir, dass ein Vater mit seinem Kinde spät durch Nacht und Wind reite und dass er den Knaben sicher im Arme halte; dadurch ist die *Exposition* gegeben. Der Vater fragt, warum das Kind so bang sein Gesicht an seiner Brust verberge, das Kind antwortet, es sehe den Erlenkönig; hiermit tritt das *erregende Mo-*

*ment* ein. Der Vater sucht zu beruhigen, aber vergeblich, denn wir vernehmen die Stimme des nunmehr selber auftretenden Erlenkönigs. Das Kind ruft erschreckt aus: „Mein Vater hörest du nicht, was Erlenkönig mir leise verspricht?“ Der Vater braucht eine Zeile mehr, wie vorhin, um das schon erregtere Kind zu beruhigen. Erlenkönig spricht abermals und in noch lockenderen Bildern, als das erste Mal, zu dem Kinde und die Fülle des Grauenhaften mehrt sich durch seine, den nächtlichen Reihen führenden Töchter, die den Knaben einwiegen und einsingen sollen. Abermaliges Entsetzen des Kindes; abermaliger Versuch des Vaters, das Kind zu beruhigen. — Hier haben wir also eine in vier Strophen, als in ebenso viel Absätzen sich über einander aufbauende *Steigerung*. Nun folgt der *dramatische Höhepunkt*. Erlenkönig erfasst das widerstrebende Kind und reisst es mit Gewalt in sein Reich hinüber, da es seinen Lockungen nicht willig folgen wollte. In der Schönheit des Kindes, die ausdrücklich als der Anreiz zu Erlenkönigs gewaltthätigem Handeln dargestellt wird, haben wir hier zugleich das *tragische Moment*. Unmittelbar darauf tritt denn auch die *Umkehr* ein. Das Kind schreit laut auf und sagt, Erlenkönig habe ihm ein Leids gethan. Das überwältigt selbst den Vater; er reitet geschwind, in den Armen das ächzende Kind haltend. — Die Situation verdüstert sich immer mehr, auch der Vater verliert die Haltung und vermag dem wachsenden Grauen nicht mehr zu widerstehen. — Das Gedicht rollt somit unaufhaltsam zu einem tragischen Ausgang hinab. Da tritt in der Mittheilung, dass der Vater endlich Haus und Hof erreicht habe, das Moment der *letzten Spannung* ein. Wir athmen auf und hoffen das Kind gerettet; aber unmittelbar folgt die *Katastrophe*. Denn das Kind liegt, als der Vater nach ihm schaut, todt in seinen Armen. —

Der *Erlkönig* ist zugleich ein Beispiel dafür, wie trotz der Rundung eines Empfindungsganges zum Kreise und des in dieser Form zum Ausdruck gelangten poetischen Mythos, darin ein Element der Steigerung nach dem Ende zu möglich ist. Die Verszeile: „In seinen Armen das Kind war todt!“, womit das ganze Gedicht schliesst, ist in einem gewissen Sinne zugleich der Gipfel desselben, oder der Ausgang, auf welchen uns die sich fortwährend steigernde Situation vorbereitet. Wir wissen jedoch, dass das verticale Element eine Zuspitzung fordert und zwar meist eine Zuspitzung *in infinitum*, während der mit jener Zeile erreichte grosse Ruhepunkt, den auch Franz Schubert in seiner Composition so genial hervorgehoben hat, uns daran erinnert, dass wir es hier mit der Kreislinie und den durch ihre Vollendung gegebenen Abschluss gegen jede weitere Folge zu thun haben.

Hat demungeachtet hier die verticale Linie ein kleines Uebergewicht, wie auch aus der Stellung des dramatischen Höhe-

punktes erst im letzten Drittel des Gedichtes hervorgeht, so hat dagegen in dem obengenannten Gedichte: *Der Fischer*, die horizontale Linie eine vorwiegende Bedeutung. Diese verschiedenen Ausdehnungsformen theilen sich natürlich auch der durch die Gedichte erregten Stimmung mit. Ergreift uns im Erlkönig eine wachsende Unruhe, so theilt sich uns im Fischer jenes Gefühl stiller Träumerei, wie es schon in den Worten liegt: „Sah nach der Angel ruhevoll" unwillkührlich mit. Man kann, ohne zu viel zu behaupten, sagen, dass in solchen Fällen das Rund der poetischen Form und des Ganges der poetischen Empfindung keinen ganz vollkommennn Kreis darstelle, daher etwa einer in horizontaler oder verticaler Richtung sich ausdehnenden Ellipse gleiche, als deren vollkommenste Form in mancher Beziehung eben der Kreis angesehen werden darf.*) Das Gedicht: *Der Müllerin Reue* dagegen zeigt uns das poetische Kreisrund in seiner reinsten Gestalt.

Aehnliches liesse sich in den bildenden Künsten nachweisen. Der *Florentiner Dom* zeigt, trotz der mächtigen, alle horizontalen und verticalen Linien des Baues in ein gemeinsames Centrum zusammenfassenden Kuppel, eine bedeutendere Entwickelung der verticalen Linien, als der Dom von *Sanct Peter* in Rom, dessen gewaltige Kuppel, trotz ihrer enormen Höhe, für das Auge doch beinahe im Verhältniss eines *Minor* zu der ungleich bedeutenderen Ausdehnung der horizontalen Grundlinie der Länge ihres Schiffes steht.

Gehen wir nunmehr zur Tonkunst über.

Es fragt sich hier zunächst, in welcher Weise Töne-Eindrücke hervorzurufen vermögen, die den Eindrücken gleichen, welche die horizontale und verticale Linie, sowohl in ihrer ideellen Allgemeinheit aufgefasst, wie in der Natur vorkommend, auf unsere Stimmung und unseren Gedankengang auszuüben vermögen.

Was die horizontale Linie anbetrifft, so ist der durch sie hervorgebrachte Eindruck am entschiedensten schon durch einen einzigen langausgehaltenen Ton wiedergegeben. Dass der ausgehaltene Ton, seinem Wesen nach, horizontal ist, kündigt sich schon darin an, dass die Sprache der musikalischen Technik ihn eben „lang ausgehalten" nennt, von „breiten" oder abermals von „ausgehaltenen Harmonieen" u. s. w. redet. Was aber „breit" oder „lang ausgehalten" erscheint — zumal, da lang ausgehalten offenbar dasselbe in der Zeit bedeutet, was lang hingestreckt

*) Dies geht z. B. daraus hervor, dass eine Ellipse in dem Verhältnisse dem Kreise ähnlicher zu werden anfängt, als ihre beiden Brennpunkte sich einander nähern; sie wird jedoch erst in dem Momente wirklich zum Kreise, in welchem jene beiden Brennpunkte in einen einzigen verschmelzen, d. h. sich völlig decken.

im Raume — kann nie vertical, sondern immer nur horizontal sein. Auch ist da, wo die verticale Ausdehnung in der Musik zur Geltung kommt, stets von der *Scala* und der Tonleiter, oder von „Tonfolgen“ und „Stimmführungen,“ welche letzteren ja ebenfalls immer der *Scala* entnommen sind, die Rede, gleichsam wie um auszudrücken, dass auch eine solche ideelle Leiter sich auf ein Auf und Ab — hier daher auf ein Auf und Ab der Töne beziehe.

Kehren wir zu dem lang ausgehaltenen Ton zurück. Derselbe erregt ebensowohl jenes, durch die horizontale Linie hervorgerufene Ruhegefühl, als er die in dieser Linie sich darstellende Ausdehnung ohne Erhebung und Vertiefung, daher auch das durch sie repräsentirte Flache und Ebene malt. Auch die dem Horizontalen innerlich so tief verwandte ergreifende Einförmigkeit, wie sie z. B. in der grossen einfachen Linie des unbewegten Meeres, oder der durch keine Staubwirbel erregten Wüste auf uns wirkt, daher auch der Eindruck wunderbarer Stille, liegt in dem scheinbar *in infinitum* fortklingenden Tone, wie wir ihn auf der Geige, dem Horn, der Clarinette, der Orgel und den ihnen verwandten Instrumenten erzeugen können.

Dass der Ton die Stille ausdrücken könne, erscheint zwar im ersten Moment wie ein innerer Widerspruch; insofern aber alle Musik auf einem Wechsel von Tönen beruht, und insofern ihr überhaupt das Element der Bewegung mehr eingeboren ist, wie allen übrigen Künsten, ruft allerdings jener, in bewegungsloser Ruhe verharrende, ausgehaltene Ton, in welchem das Ohr keinerlei Rhythmik, keine Gegensätze von Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, keine sich verändernde Klangfarbe, kein Zeitmaass, ja nicht einmal Schwingungen zu unterscheiden vermag, die Eindrücke der Erstarrung und Regungslosigkeit hervor, von denen die Vorstellung absoluter Stille unzertrennlich ist.

Aehnliches, wie dies vom ausgehaltenen Tone in seiner Vereinzelung Gesagte, gilt von allen Verbindungen ausgehaltener Töne. Ein ruhender Accord erregt ganz dieselbe, der Wirkung des Horizontalen verwandte Stimmung, wie der ausgehaltene Ton; erst das Vibriren einer solchen ausgehaltenen Harmonie, sei es mittelst eines *Tremolo* der Geigen, sei es mittelst eines *Staccato* der Blasinstrumente, oder in der Form von Paukenwirbeln, u. s. w. würde jene Ruhe und die durch sie hervorgebrachte Wirkung des Horizontalen zu alteriren anfangen. Dagegen erscheint diese Ruhe noch nicht aufgehoben, wenn die Majorität der Stimmen des Chors, oder Orchesters — z. B. in den Bässen und mittleren Lagen — eine solche unverändert fortklingende Tonmasse darstellt, während einzelne Instrumente oder Stimmen dazu kurze rhythmische, oder melodische Versuche wagen. Selbst eine in sehr breitem Notenwerthe und in einem zugleich beschränkten Umfange stufenweis fort-

schreitende Melodie oder Stimmführung hat noch viel von jener horizontalen musikalischen Wirkung. — Diese Erläuterung war nothwendig, um das Nachfolgende zu verstehen.

Gewiss ohne darüber zu reflectiren, oder ohne sich von einer solchen, dem Horizontalen verwandten Wirkung des Tones irgend welche Rechenschaft zu geben, sondern ganz instinctiv, haben verschiedene unserer ersten Tonmeister herausgefühlt, dass sie, zur Darstellung grossartiger Wirkungen des Horizontalen in der Natur, lang ausgehaltener Töne bedurften. Wir erinnern nur an den Anfang des Beethoven-Goethe'schen Chorgesanges: *Meeres-Stille*, oder an Felix Mendelssohn's Orchester-Ouvertüre gleichen Namens, deren ganze erste Hälfte, mehr fast noch als die erste Hälfte des Beethoven'schen Werkes, nur lang ausgehaltene Accorde und in gleichsam unabsehbare Breite und Weite hinausklingende Töne enthält; nicht weniger an Félicien David's geistvolle und ergreifende Darstellung der unermesslichen horizontalen Linie der Sahara, wie wir derselben in seinem Melodrama: *die Wüste* begegnen. Der Tondichter spiegelt den durch diese Linie im Gemüthe erregten Eindruck grossartiger Einförmigkeit und Abgeschiedenheit musikalisch durch das einfache Mittel wieder, dass er die Contrabässe, Celli's und Hörner Töne und Tonfolgen von gewaltiger Breite im *Piano* aushalten und ausführen lässt. Ebenso weiss Niels Gade in seiner Ouvertüre: *Nachklänge zu Ossian* die endlose Fläche der nordischen Haide und der mit ihr verbundenen horizontalen Linie, sowie die im Lichte des Mondes darüber ausgegossene phantastische Stille und Ruhe nicht besser darzustellen, als durch, in Tönen von schwerem Notenwerthe feierlich dahinfliessende Tonfolgen, die allerdings ihr besonderes nordisches Colorit durch die Farben der Instrumentation und die, gleich Nebelgebilden über sie hingehauchten Harfen-Arpeggien erhalten.

Selbst das einfache musikalische Lied vermag gewisse, durch den Dichter hervorgerufene und mit horizontalen Wirkungen zusammenhängende Stimmungen und Bilder nicht anders als in der obigen Weise auszudrücken. Man denke nur an Franz Schubert's:

»Das Meer erglänzte weit hinaus,«

oder an sein eigentlich nur auf einem Orgelpunkte ruhendes und durch diesen, wie von einem einzigen ausgehaltenen Tone begleitet erscheinendes Lied:

»Am fernen Horizonte.»

Die gleich in den Anfangsworten geschilderte weite Aussicht, deren Unermesslichkeit nur durch den Himmelsrand begrenzt erscheint, und die, als das Bild einer düsteren glatten Fläche, in den Zeilen wiederkehrt:

»Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn,«

sowie die in dem Verse:

»Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor.«

so deutlich gemalte Ebene gaben hier, abgesehen von allem mitausgedrückten Ideellen und den „in traurigem Tacte" erschallenden Ruderschlägen, dem Tondichter die Stimmung, aus der das Lied so hervorging, wie wir es besitzen.

Sollen das Horizontale und das ihm entsprechende Auslöschen aller Bewegung und alles Individuellen in der Leere, in der schaurigen Stille des Todes, oder in einer inneren Gleichgültigkeit, einer innerlichen Erstarrung geschildert werden, die den erhabenen Wirkungen der horizontalen Linie in der Natur mehr in einem symbolischen und ideellen, als in einem formalen Sinne gleichen, so sehen wir auch in diesem Falle den Tondichter zu denselben Mitteln greifen.

Beweise hierfür liefern uns die von schweren getragenen Accorden begleiteten Geisterworte der Statue des Comthurs in der Kirchhofsscene des *Don Juan;* nicht weniger der in feierlichen Harmonien ertönende Orakelspruch in Gluck's *Alceste*, welcher uns die Gottheit in ihren, über menschliches Wissen hinausgehenden Absichten und daher auch in ihrer Unveränderlichkeit und Unberührbarkeit durch menschliches Flehen schildert, von welcher Seite ihr Wesen so sehr der regungslosen Ruhe der horizontalen Linie entspricht. — Die Chöre ferner der Priesterinnen in *Iphigenia auf Tauris*, oder die Chöre der Priester in der *Zauberflöte;* das Auslöschen der Creatur im Tode und die Stille der Gräberwelt, wie sie der Eingang des *Cmoll-Requiems* von Cherubini malt; der Chor endlich aus Händel's *Israel in Aegypten:* „Erstarrt lag die Tiefe im Herzen der See," gehören hierher. — Auch eine Scene aus Richard Wagner's *fliegendem Holländer* beweist, dass der Eindruck der Todtenstille am sichersten durch absolutes Aufhören aller musikalischen Bewegung hervorgerufen zu werden vermag. Auf den im 3. Act erfolgenden Anruf des Gespensterschiffes, durch die zu Senta's Hochzeitsfest versammelten Matrosen und Mädchen, bleibt auf der Bühne alles stille; nur das Orchester giebt Antwort und zwar durch jenen ausgehaltenen leichenhaften Accord, der — so viel wir uns erinnern — von Bassethörnern, englischen Hörnern und der Bassclarinette vorgetragen wird. — Als hier einschlagende Beispiele mehr heiterer Ruhe führen wir die Einleitung zur Mondscheinsscene in Nicolai's *lustigen Weibern*, oder zur Garten-Mondscheinsscene in Gounod's *Margarethe* an.

In allen diesen Tonsätzen beruhen die dem Horizontalen in der Natur verwandten Wirkungen der Regungslosigkeit, Stille, Abgeschiedenheit, Einsamkeit, oder die dem Horizontalen in seiner ideellen Bedeutung verwandten Eindrücke des sich ewig gleich-

bleibenden Heiligen und Himmlischen mehr oder weniger auf lang ausgehaltenen Tönen, breiten Accordenfolgen, oder einer mit ihnen verbundenen, breit und feierlich entwickelten, kaum einen Rhythmus spüren lassenden Melodie.

Aus dem Gesagten ergiebt sich bereits, in welcher Weise wir das im Eingange dieses Capitels mitgetheilte Gesetz, das sich auf die mehr horizontale oder verticale Natur räumlicher, d. h. quadratischer oder pyramidaler Formen bezog und insofern nur für die bildenden Künste eine Bedeutung besass, in's Musikalische oder Poetische zu übersetzen haben. Dasselbe wird in den musischen Künsten etwa wie folgt lauten:

Alle Tonsätze und Dichtungen, deren *Tempo* und sowohl rhythmische wie innere Bewegung sich zu ihrer Dauer etwa wie 1 zu 2 verhält, sind vorwaltend horizontaler Natur. Alle Tonsätze und Dichtungen dagegen, deren *Tempo* und sowohl rhythmische wie innere Bewegung sich zu ihrer Dauer ungefähr wie 2 zu 1 verhält, sind umgekehrt, verticaler Natur.

Der Maassstab freilich, mit dem sowohl diese Bewegung, wie diese Dauer zu messen wären, fehlt uns noch; obwohl wir nicht zweifeln, dass er sich finden lassen werde. An seine Stelle hat daher vorläufig unser Gefühl zu treten, das jedoch in jedem einzelnen Falle so vielfach von proportionalen, formalen und logischen Gesetzen und Gründen, so wie späterhin auch von historischen Thatsachen unterstützt werden wird, dass wir kaum zu befürchten haben, uns Illusionen hinzugeben.

Es ist dem Horizontalen da, wo es uns in der Natur in seiner grössten Erhabenheit entgegentritt, eigenthümlich, dass es uns gerade durch seine grenzenlose Weite und Leere nöthigt, mit unseren Gedanken und Empfindungen in uns selber einzukehren und uns der Contemplation hinzugeben, oder — wenn wir mehr erregbarer, als grübelnder Natur sind — uns jene Leere mit Gestalten unserer Phantasie zu bevölkern. Ganz dieselbe Wirkung übt auf nur einigermaassen musikalische Naturen jener anfänglich besprochene, lang ausgehaltene und scheinbar in unermessliche Weite fortfliessende Ton aus, den wir als den eigentlichen Typus aller horizontalen Ausdehnung in der Musik bezeichneten. Die musikalische Phantasie wird dadurch entweder wunderbar angeregt und umrankt jene gegebene, einförmig sich hinziehende Tonlinie mit den mannigfaltigsten, gleich Arabesken darum herspielenden Tongebilden, oder das Gefühl der, durch jene Tonlinie dargestellten absoluten Ruhe dringt in uns selber ein, alle Bewegung, der in hochgehenden Wellen schwankenden Empfindung, glättend und ebnend und den Blick auf das Unveränderliche, Ewige, auf das Dauernde in allem Wechsel hinausweisend.

Interessant ist es, dass wir jenem Tone ohne Anfang und Ende

zuweilen auch als einem elementaren, nämlich in der Natur begegnen. — Wir vernehmen ihn z. B., wenn, in Folge der Stellung von Aesten eines Baumes oder von zwischen Felsen eingeklemmten Steinen, eine Art natürlicher Aeolsharfe entsteht, durch deren Zwischenräume kein allzu starker Luftzug strömt. Hat ja selbst die künstliche Aeolsharfe, trotzdem dass ihre Tonlinie häufig in kühnen und phantastischen Gängen auf und absteigt, durch ihr, ohne jeden Absatz und ohne jede Pause sich hinziehendes Tönen, so wie in Folge der beständigen Rückkehr jener spukhaft, sehnsuchtsvoll oder zerrissen darüber hinflatternden melodischen Phrasen auf dasselbe ursprüngliche Ton-Niveau, etwas von den Wirkungen der unermesslichen horizontalen Linie im Raume.

Höchst charakteristisch ist es auch, wie sehr die horizontale Linie in der Tonkunst, je nachdem sie in der Höhe, oder in der Tiefe, oder in beiden zugleich erscheint, und je nachdem sie so oder anders instrumentirt ist, eine andere und neue, wenn auch im Wesentlichsten von demselben Grundzuge durchdrungene Wirkung hervorzurufen vermag. Félicien David wählte, um uns das Bild der Wüste, ehe die Karavane dieselbe gewissermaassen bevölkert, in seiner ganzen Erstorbenheit und Farblosigkeit empfinden zu lassen, mit treffendem Instinct die, bezüglich ihrer Tonfarbe und im Vergleich zu den übrigen Farben des Orchesters, fast charakterlos und wie grau in grau wirkenden Bratschen und durch die Celli's verdoppelten Contrabässe. Mit dem Momente, da die erste hellere und duftige Tonfarbe durch ein Horn, wenn auch mit der, eine abermalige Leere ausdrückenden *Quinte* über jenen Bässen vernehmbar wird, steigen gewissermaassen *Fata Morgana* am äussersten Gesichtskreise des grossen horizontalen Bildes vor unserm innern Auge auf. Beethoven dagegen drückt Hamlet's: „Sein oder Nichtsein," oder jenes Faust'sche Grübeln eines in sich selbst unbefriedigten Geistes, im Eingange der 9. *Sinfonie*, durch die vibrirende in den Geigen schwebende leere *Quinte* aus, die, bei der Gleichmässigkeit dieser Tonwirkung, ebenfalls den Eindruck einer ruhenden horizontalen Tonlinie hervorbringt.

In viel unmittelbarerer Wirkung, als in der modernen Musik, begegnen wir in der Tonkunst früherer Jahrhunderte der horizontalen Grundlinie in der Musik. Die *Responsorien*, *Antiphonien*, sowie fast die gesammte *Liturgie* der katholischen Kirche zeigen uns eine vorwaltend horizontale Ausdehnung der musikalischen Bewegung. Dieselbe erscheint hier beinahe ebenso entschieden ausgeprägt, wie durch den blos ausgehaltenen einfachen Ton, der uns ja als die Urform der horizontalen Linie in der Musik erschien. — Dass in diesen musikalischen Recitationen, die, auf einem einzigen Ton sich wiederholenden und declamirten Worte, am Schlusse von Versen, Halbversen, oder anderen Textesabsätzen, eine Unter-

brechung in ihrer, im Uebrigen horizontal fortfliessenden Tonlinie durch eine kleine *Cadenz* von meistens nur zwei bis vier verschiedenen Tönen erleiden, hebt die Wirkung des Horizontalen so wenig auf, dass wir im Grossen und Ganzen doch eigentlich immer nur ein und denselben fortklingenden Ton zu vernehmen glauben. Die *Cadenzen* wirken hier höchstens als eine ganz sanfte und sich nicht über ein durchschnittliches Niveau erhebende Wellenbewegung, welche aber, im Vergleich mit der unabsehbaren horizontalen Ausdehnung der, im Grossen und Ganzen den Grundton unablässig festhaltenden musikalischen *Recitation*, so unmerklich erscheint, dass sie dem Ohre gewissermaassen wieder verschwindet.

Aber nicht nur in den psalmodirenden und recitirenden Gesängen der geschilderten Art, sondern auch in dem, auf die Scala der alten Kirchen-Tonarten gebauten, daher mehr melodischen *gregorianischen Gesange*, dessen Formen fast ein Jahrtausend hindurch die Kirchenmusik beherrschten, waltet noch in sehr überwiegender Weise eine Bewegung in horizontaler Richtung vor. Sehr bezeichnend für diese unsere Behauptung ist es jedenfalls, dass diese Gesangsform den Namen: *Cantus planus*, d. h. „ebener Gesang“ trägt. Das Ebene und Flache entspricht aber gerade, wie wir sahen, dem Horizontalen in der Natur. Im *Cantus planus* zeigt sich das horizontale Element zunächst darin, dass derselbe von einer Unterscheidung der Längen und Kürzen des Textes, die im verloren gegangenen Ambrosianischen Gesang von hoher Bedeutung gewesen sein muss, absieht und an ihre Stelle Töne von unterschiedslos gleicher Dauer setzt. Dies gilt besonders von allen seinen auf Chor- oder Gemeindevortrag berechneten Melodien. Jene Gleichheit und Unterschiedslosigkeit ist nun aber gerade das, was wir auch an horizontalen Linien gewahren. Auch ihnen fehlen, wie dem gregorianischen Gesange die Textesaccente, besonders markirte Punkte oder Einschnitte. Ein weiteres Element des „Ebenen“ oder „Planen“ zeigt der *Cantus planus* in dem meist stufenweis und nur selten in Melodiesprüngen erfolgenden Fortschritte seines Tonganges; nicht weniger in dem feierlichen *Tempo* desselben. Auch eine solche Breite, Ruhe und Feierlichkeit lernten wir als charakteristische Merkmale der horizontalen Ausdehnungsform kennen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch viele Tonweisen des griechischen Alterthums, sowie aus der Zeit des althebräischen musikalischen Vortrags der Psalmen eine entweder den Recitationen, oder Responsorien der katholischen Kirche, oder eine, dem *Cantus planus* verwandte Gestalt besessen haben und daher mit in das Gebiet der horizontal sich ausdehnenden Tonformen gehören. — Die Umstände, die uns zu solchen Vermuthungen berech-

tigen, hoffen wir im historischen Theile dieser Arbeit näher zu begründen.

Wir gehen nun zum Nachweis der verticalen Ausdehnungsform in der Musik über. Wir haben zunächst jedoch einige allgemeine Bemerkungen vorauszusenden. Mit Recht heisst es in dem musikalischen Abschnitte von Vischer's *Aesthetik*, dass eigentlich alles Musiciren ein „Anfangen" und „Anheben" sei. Halten wir uns hier an das Anheben, weil darin schon die erste Andeutung dafür liegt, dass in der Musik das verticale Element in besonders prononcirter Weise entwickelt ist.

Wenn wir die oben besprochenen musikalischen Recitationen und Psalmodien ausnehmen, so giebt es nur wenige Themata, deren Tonlinie nicht, von einem bestimmten Niveau ausgehend, sich über dasselbe bis zu einem gewissen Gipfel erhebt, um dann wieder abwärts zu sinken. Häufig finden wir auch nur eine Seite dieser doppelten Bewegung. In diesem Falle haben wir es mit einer entweder ausschliesslich aufwärts oder abwärts steigenden Tonlinie zu thun. Wir erwähnten schon früher, wie bezeichnend es darum ist, dass die musikalische Kunstsprache für diese Bewegung in ihrer einfachsten Form sich des Ausdruckes *Tonleiter* oder *Scala* bedient. Eine Scala kann sowohl aufwärts wie abwärts führen und umfasst somit bereits die beiden, allein innerhalb der verticalen Ausdehnungsform, möglichen Richtungen der Bewegung.

Alles dies beweist, dass das verticale Element der Musik noch tiefer eingeboren ist, als das horizontale, und dass wir alle Ursache haben, zu glauben, die Musik sei, wie sie diejenige Kunst ist, die am entschiedensten eine unaufhörliche Bewegung fordert, so auch diejenige, in der die aus der Bewegung hervorgehende verticale Linie in allen Künsten am stärksten entwickelt ist. Giebt uns doch selbst die Natur hierfür einen Anhalt. Aller Gesang, den wir in der Natur vernehmen, ertönt in der Höhe; die Stimmen der Singvögel vernehmen wir aus den Kronen der Bäume; das Geschrei der Falken und Adler dringt aus der luftigen Region der Gipfel hoher Thürme, oder steiler Felsen zu uns hernieder; die Lerche beginnt dann erst ihr schmetterndes Lied, wenn sie sich über ihr Nest erhebt, um in „verticaler Linie" zu den Wolken emporzusteigen; und die Königin aller Natursänger, die Nachtigall, singt weniger häufig, wenn sie sich in ihrem dem Boden nahen Neste befindet, als aus dem Wipfel der Bäume. Schiller sagt:

> »Und setz' ich meine Leiter an von Tönen,
> Ich trage dich hinauf zum höchsten Schönen.«

In den Psalmen heisst es:

> »Gott fähret auf mit Jauchzen und heller Posaune.«

Ueberall ist darauf hingedeutet, oder geradezu ausgesprochen, dass

aller musikalischen Stimmung, dass allem Tönen eine Richtung, oder Bewegung nach der Höhe zu eingeboren sei. Aus diesem Grunde reden wir von „musikalischem Schwung“ und es ist charakteristisch, dass die Dichtungen, von deren „poetischem Schwung“ wir reden, gewöhnlich mehr musikalisches Element in sich tragen, wie diejenigen, deren epischen Gehalt, oder dramatische Spannung wir bewundern. Schwungvoll und somit zugleich vertical ist aber vorzugsweise die lyrische Poesie, die eben darum auch der Musik am nächsten steht.

Nach diesen Bemerkungen sei es gestattet, zu einem näheren Nachweise der hier aufgestellten Behauptungen überzugehen.

Die verticale Ausdehnungsform zeigt sich in der Musik zunächst darin, dass, an Stelle des auf einem Tone ausgehaltenen, oder zwischen nur wenigen Tönen stufenweise sich fortbewegenden Tonelementes, die Unterschiede von Höhe und Tiefe der Töne eine hervorragende Geltung gewinnen. Die verticale Ausdehnungsform lässt daher sowohl bewegtere, wie in grösseren Intervallen fortschreitende Melodien und Stimmen wahrnehmen. Wir werden solche Melodien besonders häufig in ungewöhnlichen, z. B. in verminderten und übermässigen Intervallen, sowie mitunter sprungweise, z. B. in Quarten-, Septimen- und selbst in Nonen-Sprüngen fortschreiten sehen.

Natürlich ist mit einer solchen ausgezackten Melodie-Gestaltung das verticale Element in der Musik auf der grösstmöglichsten Höhe seiner Entwickelung bezeichnet. Zwischen dieser seiner letzten Steigerung und der horizontal musikalischen Ausdehnungsform liegt selbstverständlich vieles in der Mitte. Schon ein Auf und Ab der Melodie, durch welches eine stärkere Wellenbewegung hervorgebracht wird, als jene unscheinbare, durch die Cadenzen in der musikalischen Recitation hervorgerufene, zeigt eine erste Regung der Empfindung, sich nicht mehr nur horizontal, sondern auch vertical fortschreitend auszudehnen. Es ist hierbei sogar gleichgültig, ob die Melodie sich noch nicht über eine stufenweise Fortschreitung erhebt; es genügt schon, dass, an die Stelle eines eng begrenzten Nebeneinanders der Töne, das immer horizontal ist, ein Auf- und Abwogen derselben eintritt, und zwar in der Weise, dass es sich dem Ohre als das dominirende Element in der musikalischen Bewegung fühlbar macht. Erhebt sich nun diese Wellenbewegung im Laufe von Jahrhunderten nach und nach entweder zu steil ausgezackten, in grossen Intervallen und daher in kühnen Sprüngen hinauf und hinuntereilenden Gängen, oder zu kühnen und weite Tonumfänge beherrschenden Melodien, so verwandelt sich die, in der geschilderten Wellenbewegung ebensowohl noch dem Horizontalen, wie dem Verticalen angehörende Ausdrucksweise, auf dem Wege einer allmähligen natürlichen Steigerung in

die vorwaltend verticale musikalische Ausdehnungsform. Schon der Umstand, dass wir, im Gegensatz zu der früher beschriebenen horizontalen musikalischen Ausdehnungsform, plötzlich uns genöthigt sehen, das Hinauf und Hinunter, das Auf und Ab der melodischen Bewegung in den Vordergrund zu stellen, zeigt, dass wir es hier mit der verticalen Ausdehnungsform der Musik zu thun haben; denn das Hinauf und Hinunter, das Auf und Ab drücken ja gerade die dem Verticalen eigenthümlichen beiden Grundrichtungen aus.

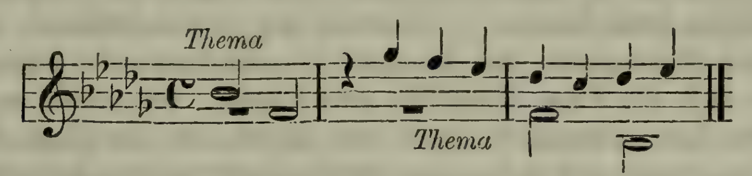
Aber wir haben es im musikalisch Verticalen nicht nur mit einer erhöhten Entwickelung des melodischen Elementes in Bezug auf Höhe und Tiefe zu thun, sondern wissen bereits aus den übrigen Künsten her, dass im Gegensatze zum Horizontalen, dessen Grundelement die Ruhe und Einfachheit ist, dem Verticalen Unruhe und Mannigfaltigkeit, daher auch vermehrte und leidenschaftlichere Bewegung, so wie eine complicirtere Gliederung eigenthümlich sind. Diese zeigt sich nun einerseits sowohl in Verkürzung und Vermannigfaltigung des Notenwerthes und in einer schärfer und individueller ausgeprägten Rhythmik, wie andererseits darin, dass die Harmonie, die, wenn sie im horizontalen Tonelemente, als Unterlage der musikalischen Recitationen, oder des *Cantus planus* Platz griff, stets nur als eine festgeschlossene Masse erschien, z. B. als eine Orgelbegleitung in den einfachsten Accorden, der verticalen musikalischen Ausdehnungsform gegenüber, diese Geschlossenheit so völlig aufgiebt, dass sie sich in lauter einzelne Glieder, in der Musik „Stimmen" genannt, auflöst.

Wir werden hier schon an die Gothik erinnert, die ebenfalls die grossen geschlossenen Massen der antiken und romanischen Architektur so völlig auflöst, dass das, was dort Wand war, hier zum architektonischen Glied wird. Die tiefe Verwandtschaft der verticalen Ausdehnungsform in beiden Künsten wird aber noch auffälliger, wenn es sich zeigt, dass der verticalen Ausdehnungsform auch in der Musik das Gesetz eingeboren ist, sich, nach ihrem Abschlusse oder Ende zu, zu verjüngen oder zu verengern.

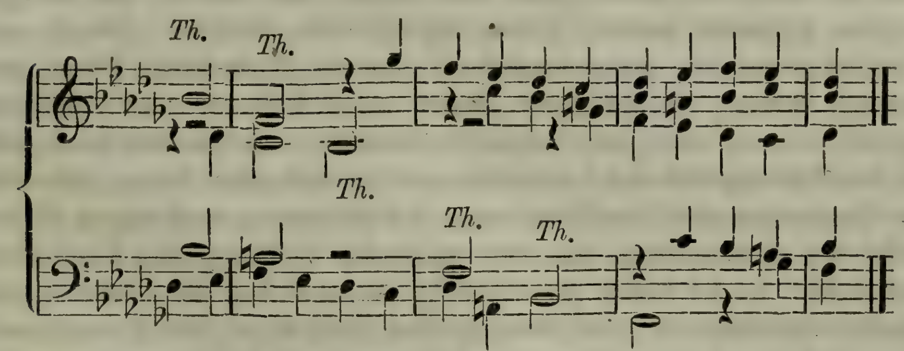
Gleichwie der gothische Dom, aus dem einfachen architektonischen Motiv eines *gleichseitigen Dreiecks*, das allen seinen Formen zu Grunde liegt, ein ganzes *Pyramidalsystem* entwickelt, so entwickelt die Musik, welche das verticale Element nur in seiner ideellen Form zur Darstellung zu bringen vermag, in der Fuge, aus einem ähnlich einfachen Motiv, einen wahren Wunderbau von Combination und reicher Gliederung. Wie sich nun, der Natur des Pyramidalen gemäss, der gothische Dom, sowohl im Ganzen, wie in seinen Theilen und Gliedern, nach der Höhe hin zuspitzt und verjüngt und wie in Folge hiervon jenes sein pyramidales Motiv — sei es nun in Gestalt von *Portalen*, *Fenstern* und *Nischen*, oder

von *Knospenthürmchen*, *Wimpergen*, *Strebepfeilern*, *Dächern*, *Giebeln*, *Thürmen* und *Thurmhauben* — in immer entweder verkleinerter, oder schlankerer und daher bezüglich seiner ursprünglichen Breite häufig auch verengter Gestalt wiederkehrt, so verkürzt oder verjüngt sich die Fuge gegen ihr Ende zu entweder durch den geringeren Notenwerth, in welchem sie ihr Thema wiedererscheinen lässt, oder durch die in ihren verschiedenen Stimmen immer näher zusammenrückenden Wieder-Eintritte des Thema's, bis endlich der zeitliche Abstand zwischen diesen Eintritten fast gänzlich aufgehoben wird, indem, noch ehe die erste Stimme das Thema ausgesungen, die zweite dasselbe schon beginnt, u. s. w., wodurch für das Gehör das ursprüngliche Motiv sich über sich selbst aufzuthürmen scheint, wie dies ja auch in Wahrheit der Fall ist, da an solchen Stellen das Thema wirklich über dem Thema eintritt und sich aufbaut.

So treten z. B., in der hier angeführten fünfstimmigen Fuge, die Stimmen anfänglich wie folgt ein:




d. h. die Thema-Einsätze sind hier noch durch einen oder mehrere Tacte getrennt, da der Einsatz der dritten Stimme erst sechs Tacte nach demjenigen der zweiten, der Einsatz der vierten wieder einen Tact nach demjenigen der dritten, u. s. w. erfolgt. — Am Schlusse der Fuge dagegen hat sich die Zeitspanne zwischen den Eintritten der Themen in den verschiedenen Stimmen so sehr verkürzt oder „verjüngt," dass die Thema-Eintritte nunmehr wie folgt über- oder unter-einander stehen:




Ein solches Uebereinanderstehen, oder eine Verjüngung des Tonbaues nach oben, wird mitunter auch noch in anderer Weise für das Auge anschaulich, wenn z. B. im *Bass* das Thema in vergrössertem Notenwerth, im darüberstehenden *Tenor* in seinem ursprünglichen Notenwerthe, in dem noch höher liegenden *Alt*

vielleicht *synkopirt* und in dem, die höchste Tonlage einnehmenden *Sopran* in verringertem Notenwerthe eintritt, so dass sich, noch ehe der Bass sein in breiten Tönen vorzutragendes Motiv ausgesungen hat, das Thema in allen vier Stimmen, dicht zusammengedrängt und über einander emporsteigend, so wie in einer, nach der Höhe zu gleichsam zugespitzten Form, vor uns aufbaut. Dieses sein letztes und gedrängtestes Auftreten in der Fuge trägt nun aber wunderbarer Weise den für unsere Anschauung so bezeichnenden Namen der „Engführung." Nun kann aber doch die Musik, da sie eine in der Zeit wirkende Kunst ist, höchstens ihr Thema verkürzen oder dasselbe in sich verkürzenden Zeitabschnitten wieder eintreten lassen. Dass demungeachtet die musikalische Kunstsprache, um die thematische Zuspitzung gegen das Ende der Fuge anschaulicher zu machen, sich eines Ausdruckes bedient, der eigentlich nur eine räumliche Bedeutung hat, beweist nur, dass wir es hier mit demselben Principe, wie in der, das verticale Element in der Architektur am schärfsten ausprägenden Gothik, zu thun haben. — Dies ist um so wunderbarer, als die schlichten Tonmeister des 16. und 17. Jahrhunderts, unter deren Händen sich die Fuge allmählig entwickelte, sicherlich nur ganz instinctiv dazu gekommen sind, von einem „in die Enge führen" eines Thema's zu reden und gewiss nicht im Entferntesten daran dachten, mit dieser Ausdrucksweise auf die Verwandtschaft des fugirten Styls mit dem architektonischen Styl des 12. und 13. Jahrhunderts hinzudeuten.

Zu den verticalen Ausdehnungsformen in der Musik haben wir auch die Variation zu rechnen, vorausgesetzt, dass der, dieser Kunstform innewohnende Geist, welcher auf Steigerung beruht, vom Componisten richtig begriffen wird. Das, was Sebastian Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Andere auf diesem Gebiete geleistet haben, liefert hierfür den Beweis. Durch die Wiederholung des ursprünglich in seiner einfachsten Form gegebenen Motivs, in entweder immer entwickelterer und reicherer Gestalt, oder in einer im *Tempo* wachsenden, oder endlich bezüglich der Empfindung und des Ausdrucks sich vertiefenden Weise, entsteht eine Steigerung und eine Zuspitzung der Stimmung nach einem Höhepunkt der Empfindung hin, der ganz der Wirkung des Verticalen entspricht. Es ist völlig gleichgültig, ob, nachdem der letzte Gipfel innerer oder äusserer Erregtheit hierbei erreicht ist, das Ganze noch einmal ruhig, oder gemildert abschliesst. Auch die Thurm-Pyramide des gothischen Domes zeigt, auf ihrer letzten Spitze angelangt, noch einmal einen entschiedenen Abschluss durch ein, sich über ihren verjüngtesten Punkt horizontal und verhältnissmässig breit hinlagerndes Bauglied, in Gestalt jenes Sockels, oder jener Basis, auch Knopf genannt, welcher die Kreuzesblume trägt. Durch diesen Abschluss

wird aber ebenso wenig, wie bei der Variation, das, im Grossen und Ganzen des Kunstgebildes zum Ausdrucke gelangende verticale Element in seiner Wirkung geschmälert oder gar aufgehoben.

Auch streng *contrapunktisch* gehaltene Tonsätze, so wie nicht weniger der durchgeführte *Canon* gehören in das Gebiet der verticalen Ausdehnungsform der Musik. Auch hier löst sich, wie in der Fuge, die geschlossene Harmonie überall in Stimmen, d. h. in musikalische Glieder auf. In der dadurch entstehenden inneren und äusseren Vermehrung der Bewegung und in der, einer solchen erhöhten Freiheit gegenüber, andererseits wiederum gebotenen strengeren Durchführung ein und desselben Motivs, so wie endlich durch die, bei einer solchen strengeren Durchführung eines Motivs stets — wie wir bei der Fuge und Variation sahen — entstehende Steigerung desselben in Form und Ausdruck spitzt sich aber unsere Empfindung und Stimmung auf einen bestimmten Punkt zu. Eine solche Steigerung nach dem Ende hin ist jedoch, wie wir ja auch schon in der Poesie sahen, immer ein sicheres Anzeichen dafür, dass wir es mit der verticalen Ausdehnungsform in der Kunst zu thun haben.*)

Die Kreislinie und das Kreisrund zeigen sich in der Musik in ihrer erkennbarsten und doch äusserlich deutlichsten Gestalt, einerseits, wie in der Poesie, im *Rundgesang* und dem mit demselben verbundenen *Refrain*, andererseits im *Rondo*, und zwar sowohl im Rondo in seiner älteren Bedeutung als Rundtanz, wie in jenem entwickelteren Instrumentalsatz, welcher in neuerer Zeit als Schlusssatz von Sinfonien, Sonaten, Suiten u. s. w. diesen Namen erhalten hat. Die Kreisform liegt in jenem entwickelteren Rondosatz besonders darin, dass, was auch von neuen Motiven nach dem Rondo-Thema erklungen sein mag, welche neue harmonische, oder rhythmische Wendungen ergriffen worden sein mögen, welche scheinbar andere und nach entgegengesetzten Regionen führende Wege der Componist auch einzuschlagen sich getrieben fühlte, schliesslich doch dies alles immer wieder in jenes ursprüngliche Thema zurückkehrt und einmündet, mit welchem das Rondo begann; gerade so, wie der Kreis, so verschiedene Sphären er auch durchlaufen möge, schliesslich doch in sich selber wieder zurückkehrt.

Zwar findet eine solche Rückkehr in das gegebene Thema auch in anderen Tonsätzen statt, jedoch weder so häufig, noch in so kurzen Zwischenräumen. Im *Allegro* der Sonate z. B. erscheint

---

*) Wir haben uns hier auf nur wenige vorläufige Andeutungen beschränken müssen, da die eigentlichen und entscheidenden Beweise, für die Spiegelung des architektonischen Verticalismus in der Tonkunst, erst im 5. Buche beigebracht werden können.

das Thema nur drei- bis viermal in seiner ursprünglichen Gestalt wieder und diese Wiederkehr hat dann nicht die Bedeutung, dass damit jedesmal dasselbe gesagt oder wiederholt werden soll. Gerade aber diese letztere Bedeutung hat es im *Rondo*, wodurch es ein solches Uebergewicht im musikalischen Satze erhält, dass alles, was zwischen diesen seinen Reprisen erklingt, vor ihm gewissermaassen verschwindet und wir daher das Gefühl erhalten, dass der Rondosatz, wie der Kreis, auf allen seinen Punkten derselbe sei, oder auf seiner ganzen Peripherie sich auf dasselbe Centrum beziehe, sich um denselben Mittelpunkt drehe.

Dass die *Fuge*, die ihr Thema so gut wie gar nicht verlässt, hier nicht mit in Betracht kommen kann, geht schon aus ihrer oben besprochenen verticalen Grundform hervor, so wie daraus, dass nicht das unausgesetzte Fortstreben in einer Linie, wie sie musikalisch eben darin liegt, dass ein Thema gar nicht verlassen wird, sondern, gerade umgekehrt, nur die nach Zwischensätzen erfolgende Rückkehr zu diesem Thema und die damit verbundene Wiedereinkehr desselben in sich selber, so wie endlich jener Effect der Wiederholung, der auch dem Rondo noch von dem Refrain des alten Rundgesanges geblieben ist, musikalisch die Kreislinie darzustellen vermag.

In einem mehr symbolischen Sinne und geistiger genommen begegnen wir der Kreislinie und dem Kreisrund in der Musik in der sogenannten Sonatenform, wie wir dieselbe am reinsten in dem ersten *Allegro* einer Sinfonie oder Sonate ausgeprägt sehen, indem die übrigen Sätze der Sonate oder Sinfonie diese reinste Form entweder in vereinfachter und unentwickelter, oder in bedeutend modificirter Gestalt wiedergeben.

Wir erinnern uns von der Architektur her, wie nicht weniger von der Malerei und Sculptur und ganz besonders auch aus der Poesie, wie sehr in allen diesen Künsten jene, der Kreislinie und dem Kreisrund vorzugsweise eigenthümliche Natur, das Entgegengesetzteste zu vermitteln, das Verschiedenste nach aussen, wie nach innen, als ein einheitliches Ganzes abzuschliessen und selbst die heterogensten Stylformen zu verschmelzen, zur Geltung kam. In der Architektur zeigte sich diese versöhnende Eigenschaft der Kreislinie darin, dass das gewaltige Rund einer hoch erhabenen Kuppel die Elemente der ebenso bedeutend entwickelten horizontalen, wie verticalen Linie gleichmässig mit einander verband, indem sie ihnen den gemeinschaftlichen Mittelpunkt gab; in der Poesie darin, dass das Drama scharf entgegengesetzte Charaktere und Principien in einem höhern Dritten löste und so wiederum zu einer idealen Einheit führte.

Es zeigt sich also, dass in den Fällen, wo das Kreisrund seine verbindende Kraft und in ihr seine geistigste Natur bethätigen soll,

die erste Forderung darin bestehen wird, dass wirklich ausgeprägte Gegensätze vorhanden seien, Gegensätze, zwischen denen scheinbar keine Vermittelung oder Annäherung möglich ist, die sich daher einander auszuschliessen scheinen. Wie uns nun aber die Natur lehrt, dass das, was sich anfänglich flieht, meist das eigentlich für einander Bestimmte und einander Ergänzende ist, so vermag auch die Kunst, indem sie, wie die Natur, das einander Entgegengesetzte zugleich als ein sich Ergänzendes und dadurch wechselseitig sich Anziehendes darstellt, die beiden, anfänglich sich abstossenden Principe wieder einander zu nähern und entgegenzuführen, um sie sich endlich in demselben Punkte treffen zu lassen und dadurch ihre anfängliche Zweiheit in eine unlösliche Einheit zu verschmelzen. Indem aber Natur und Kunst diesen inneren Process vollführen, haben sie, symbolisch genommen, bereits die Kreislinie beschrieben. Nehmen wir an: das obere Ende des Diameters eines Kreises sei ein gegebener fester Punkt, so fliehen von diesem Punkte aus die Linien des Kreises nach zwei ganz entgegengesetzten Seiten auseinander, erreichen da, wo sie die Endpunkte der, jenem Diameter entgegengesetzten Durchschnittslinie (auf unserem Erdball Aequator genannt) berühren, sogar eine diametral verschiedene, daher bis zum Gegenüber gesteigerte Stellung, um sich von hier aus allmählig einander wieder zu nähern und endlich in demselben Punkte wieder zu treffen. In der Natur, wie im Kunstgebilde haben wir es daher da, wo die Kreislinie herrscht, mit der Verwirklichung jenes grossen Wunders zu thun, welches der Dichter in die treffenden Worte fasst:

»Die endliche Ruhe wird nur verspürt,
Sobald der Pol den Pol berührt.«

Den geschilderten Geistesprocess und die durch ihn dargestellte symbolische Verwirklichung des Kreisrundes finden wir nun in der Musik in der Sonatenform und zwar, wie wir schon oben bemerkten, am reinsten entwickelt in dem ersten Satze derselben. Hier finden wir ein *Haupt-Thema*, dem sich ein *Gegen-Thema* (in der Sprache der Musiker vielfach *Mittelsatz*, oder auch zweites Thema genannt) gegenüberstellt. Die Verschiedenheit beider Themata zeigt sich in den meisten Fällen nicht nur in einer verschiedenen harmonischen und rhythmischen Gestalt derselben, sondern auch in einem häufig völlig verschiedenen Ausdruck der Empfindung und Stimmung beider. Hat das Haupt-Thema einen männlichen, energischen, lakonischen oder heroischen Charakter, so wird meist das Gegen-Thema einen weiblichen, schmelzenden, weich hingegossenen oder sanften Charakter haben. Ist das erste Thema zürnend und abweisend, so wird das zweite Thema bittend und einschmeichelnd sein. Versetzt uns das erste Thema in eine düstere und melancholische Stimmung, so wird sich mit dem Eintritt des zweiten diese Stimmung aufhellen und es wird licht in unserer Seele werden, wie beim Anblick der

Himmelsbläue und des goldenen Sonnenlichtes, das durch düstere Wolken bricht, oder eines Sternes, der dem Wanderer in finsterer Nacht aufleuchtet.

Diese Gegensätze beider Themen in Stimmung und Ausdruck, sowie in Beziehung auf ihre rhythmische und harmonische Gliederung, werden aber noch durch einen anderen Umstand verschärft. Es ist bekanntlich Styl oder Gesetz, das zweite Thema, im Gegensatz zu dem in der *Tonica* stehenden ersten Thema, stets in einer der beiden *Dominant*-Tonarten zu bringen. Am häufigsten treten hierbei entweder beide Themen übereinstimmend in einer *Moll*-, oder übereinstimmend in einer *Dur*-Tonart auf. So z. B. im letzten Satze von Beethoven's *Sonata apassionata*, im letzten Satze seiner Sonate *quasi una fantasia* in *Cismoll*, in denen das Gegen-Thema der Moll-Tonart des Haupt-Thema's getreu bleibt, oder im letzten Satze von Beethoven's Sonate *Op.* 90, und im ersten Satze seiner Sonate in *Esdur op.* 31, in welchen das Gegen-Thema die Dur-Tonart des Haupt-Thema's festhält. Ihr harmonischer Gegensatz liegt in diesen Fällen also allein darin, dass der *Tonica* die *Dominante* gegenübersteht, während sie in Bezug auf *Moll* oder *Dur* dieselbe Grundfarbe gewahren lassen. Mitunter verstärkt sich aber dieser Gegensatz noch dadurch, dass der Moll-Tonart der Tonica, in welcher das erste Thema stand, die Dur-Tonart der Dominante, in welcher das zweite Thema steht, gegenübergestellt wird. In Fällen dieser Art wird auch häufig für das Gegen-Thema, statt einer der beiden Dominanten, die nächstverwandte Moll- oder Dur-Tonart der Tonica gewählt. In solchen Fällen wird also das, den Gegensatz der Themen noch verstärkende Gegenüber von Moll und Dur schon an und für sich, nämlich bereits durch die Kunstform, bedingt.

Wenn z. B. das Haupt-Thema in *Cdur* steht, so wird das Gegen-Thema in *Amoll* stehen; tritt das erste Thema dagegen in *Cmoll* auf, so wird das zweite Thema in *Esdur* auftreten. Da nun meist dem zweiten Thema der sanftere, melodischere Satz zuertheilt wird, da ferner auch die *Dominante* und die verwandte Moll- oder Dur-Tonart, bei ihrer Beziehung auf die *Tonica* als auf ihre Basis, einen abhängigeren, daher weiblicheren Charakter als die Tonica selber, vom Standpunkte der Harmonielehre aus betrachtet, besitzen, so erscheinen beide Themen, wollte man sie als die Versinnbildlichung von Charakteren oder Persönlichkeiten auffassen, häufig in demselben Gegensatze, wie Mann und Weib.

Die Sonatenform führt nun also beide Themen zuerst in ihrem ungelösten Gegensatze, daher in recht ausdrücklicher Betonung ihrer Verschiedenheit an uns vorüber; da aber die Musik eine zeitlich sich entwickelnde Kunst ist und das in Tönen am Ohre Vorübergerauschte, wo es sich um Gegensätze handelt, die ja nur nach-

einander darstellbar sind, leicht vergessen werden könnte, so begnügt sie sich nicht, diesen Gegensatz nur einmal unserer Empfindung fühlbar zu machen, sondern sie wiederholt sogleich, nachdem dies zum ersten Mal geschehen, zum zweiten Male dieselbe Gegenüberstellung beider Themen. Aus diesem Grunde, scheint uns, wird der erste Theil des Sonatensatzes wiederholt; wenigstens ist — wenn wir von der im vorigen Capitel gemachten Erfahrung absehen, dass auch das Proportionalgesetz diese Wiederholung fordert — unsere Annahme die einzig innerlich zulässige und das betreffende Gesetz aus stichhaltigen Gründen rechtfertigende.

Dem ersten Theile des Satzes schliesst sich unmittelbar (d. h. ohne jede Unterbrechung) die sogenannte Durchführung an, welche sich nicht mehr damit begnügt, beide Themen nur, wie bisher, in einem Gegensatze zu zeigen, sondern, indem sie beide in eine unmittelbare Berührung bringt, diesen Gegensatz einerseits noch steigert, andererseits aber zu einem, mehr oder minder heftigen, dem Conflicte der Charaktere, oder dem Höhepunkte der Handlung im Drama ähnelnden Zusammenstosse treibt. Das eigentlich Gesetzliche und Naturgemässe ist, dass in diesem Kampfe beider Principe das männliche über das weibliche den Sieg davonträgt, oder dass das erste Thema, dessen Motiv dem ganzen Satze seine Grundstimmung und Färbung verlieh, das zweite Thema mit in seine Bahnen hineinzieht, ähnlich wie der Strom den, in ganz anderer Richtung auf ihn zueilenden Nebenfluss in seine Bahn mit sich fortreisst.

Doch lässt sich hierüber keine so bindende Regel feststellen, dass Ausnahmen von derselben unmöglich wären. Das der Kunst und dem Künstler als Lebenselement gegebene Reich innerer Freiheit bleibt auch hier soweit gewahrt, dass jene Regel nur als die mittlere Durchschnittslinie der, dem künstlerischen Genius offenstehenden Möglichkeiten erscheint. Es kann daher eben so gut vorkommen, dass in jener „Durchführung," in jenem Kampfe verschiedener Principe, Stimmungen, oder Empfindungen, das weibliche über das männliche Princip siegt, wie z. B. in Beethoven's Ouvertüre zum *Coriolan*, wo jenes, die Mutter personificirende und ihr Flehen zum Sohne schildernde zweite Thema in *Esdur* entschieden das Uebergewicht behält. Dies zeigt sich schon darin, dass das, anfänglich so geschlossen auftretende Haupt-Thema gleichsam wie zerrissen und ersterbend verklingt, sich daher als das unterliegende erweist, so wie dadurch, dass das zweite Thema nicht, wie sonst häufig in diesem Falle, in der nach der Durchführung folgenden Reprise, in *Cmoll*, der Tonart des ersten Thema's, wiederkehrt, sondern seine anfängliche *Dur*-Gestalt behauptet. Dass dieses Behaupten nur so lange dauert, wie die einmalige Vorführung des Thema's

selber, und dass dasselbe, hierauf in Moll anklingend, in die düstere Gesammtstimmung der Ouvertüre untertaucht, ändert nichts an der Bedeutung des Durs bei seinem ersten Wiedererscheinen in der Reprise; besonders für den nicht, der das entscheidende Gewicht eines ersten Wiedereintrittes eines Motivs zu würdigen gelernt hat. Das Gegen-Thema erscheint somit nicht von der Stimmung, Tonfarbe und dem Ausdrucke des ersten Thema's beeinflusst, oder gar überwältigt, sondern in seiner ursprünglichen Selbständigkeit.

Wie sehr diese Art und Weise der formalen Gestaltung zu gleicher Zeit dem, durch die Ouvertüre geschilderten tragischen Schicksal des Helden, der durch die Mutter überwunden, den Tod findet, entspricht, bedarf kaum eines Hinweises. Die künstlerische Idee bildet sich eben hier die ihr allein gemässe Form, während z. B. im *Finale* der *Gmoll-Sinfonie* von Mozart das, das erste Mal in *Bdur* stehende zweite Thema das zweite Mal, von der Stimmung seines Gegners fortgerissen, in dessen Moll-Tonart wiederkehrt. Es kann aber auch noch ein dritter Fall eintreten, indem es nicht allzu selten vorkommt, dass sich dem ersten und zweiten Thema ein drittes in der Durchführung zugesellt, welches entweder den Conflict zwischen den beiden ersten unauslöschlich macht, oder die Versöhnung zwischen beiden vermittelnd vorbereitet, oder endlich auch jene ersten beiden Themen in einer neuen Beleuchtung erscheinen lässt, ohne dabei trennend oder verbindend einzuwirken, wie z. B. das, in der Durchführung des ersten Satzes der Sinfonie *Eroica* hinzutretende dritte Motiv.

An die Durchführung schliesst sich, wie wir schon erfahren haben, unmittelbar die sogenannte *Reprise* beider Themen. In dieser behält, auch in dem Falle, wo das zweite Thema sein *Dur* einem *Moll* gegenüber behauptet, das erste Thema immer dadurch ein gewisses Uebergewicht, dass nunmehr das zweite Thema, nicht wie früher im ersten Theile, in der *Dominante*, oder in der nächstverwandten Moll- und Dur-Tonart, sondern ebenfalls in der *Tonica* auftritt, gleichviel, ob dieselbe in ihrer Dur- oder- Moll-Gestalt sich darstellt, so dass nun beide Themen in demselben Strombette dahinzuwallen scheinen. Demungeachtet kann — wie wir schon oben berührten — das zweite Thema, sei es durch seine weitere Ausführung, sei es durch seinen tieferen Ausdruck, oder eine schärfere Charakteristik, eine so überwiegende Bedeutung gewinnen, dass wir häufig den Eindruck empfangen, als habe es das erste, anfänglich ihm so spröde, oder kämpfend gegenüberstehende Motiv gebändigt, als habe das Milde über das Starke, der Genius über die Leidenschaft, Orpheus über die Furien gesiegt, oder als sei ein Held, durch den Zauber der Grazie und der Liebe, entwaffnet und mit Rosenketten gefesselt worden.

Jedenfalls aber — welches Princip schliesslich auch dominire —

erscheinen beide nunmehr versöhnt und vereint; gleichviel ob diese Vereinigung den Sieg des einen über das andere, eine im Gleichgewicht schwebende Hingabe beider an einander, oder ihren gemeinschaftlichen Untergang bedeute. Was anfänglich aus einander floh und hierauf sogar einander diametral gegenüberstand, findet und trifft sich nun auch hier schliesslich in demselben Punkte. Wir sehen durch die Sonatenform, also auch in der Tonkunst, wenn wir der formalen Gestaltung des Tonsatzes und dem Laufe des durch den Componisten in ihm niedergelegten Empfindungsganges und Gefühlsprocesses folgen, so bestimmt und scharf gezeichnet, wie dies in vergeistigter und symbolischer Gestalt nur irgend möglich ist, die Kreislinie und das Kreisrund verwirklicht.

Nehmen wir nun noch hinzu, dass sehr häufig, wenn das erste Thema eine verticale musikalische Ausdehnungsform zeigte, das zweite Thema sich der horizontalen Ausdehnungsform nähert, oder umgekehrt, so empfinden wir, dass die Kreislinie und das Kreisrund hier auch in jeder andern Beziehung dieselbe Bedeutung hat, die wir ihm z. B. in der Architektur zuerkennen mussten. Wie dort finden auch hier die verticale und horizontale Ausdehnungsform ihre gemeinschaftliche Begrenzung sowohl, wie ihr gemeinschaftliches Centrum in der Kreislinie und im Kreisrund; wie dort erscheint der unlösbare Gegensatz beider Ausdehnungsformen in jener sublimsten und vollkommensten aller versöhnt und vermittelt.

Schliesslich haben wir noch zu bemerken, dass unsere entschiedene Betonung des ersten und zweiten Thema's der Sonatenform, nicht dahin misszuverstehen ist, als wenn ausser jenen beiden Themen, kein weiteres thematisches Motiv in einem, den Formen dieser Gattung angehörenden Tonsatze gestattet sei. Das in der Durchführung mitunter auftretende dritte Thema erwähnten wir bereits. Ebenso können der, das erste und zweite Thema verbindende Zwischensatz, so wie der dem zweiten Thema folgende Schluss des ersten Theiles, (den wir, zum Unterschiede von der der Reprise zuweilen folgenden grossen *Coda*, auch die kleine *Coda* nennen können) thematischer Natur sein. Nicht weniger kann endlich auch die grosse Coda noch durch ein, sich den Hauptthemen gesellendes Motiv überraschen.

Doch ist es höchst charakteristisch, dass die in formaler und vielleicht auch in ideeller Beziehung am vollkommensten gerundeten Sinfonien-Sätze, meist zugleich diejenigen sind, die die beiden Hauptthemen der Sonate einander am deutlichsten und ohne das Gehör, durch andere thematische Gebilde, von dem in jenen gegebenen grossen Gegensatze abzuziehen, gegenüberstellen. Man glaube nicht, dass dies vorzugsweise von Haydn und Mozart gesagt sei; es gilt nicht weniger von Beethoven. Wir verweisen in dieser Beziehung nur auf die ersten Sätze der *Cmoll-* und *Adur-Sinfonie*, bei

denen selbst das Gegenthema noch an die Rhythmik des einen, alles aus sich entwickelnden Hauptthema's anknüpft; nicht weniger auf seine *Scherzi*, die alles Weitere aus dem einmal hingeworfenen ersten Motiv entwickeln, während sich ihnen nur das Thema des *Trio's* als ein zweites Thema gegenüberstellt. Das erstaunlichste und consequenteste Beispiel dieser Art liefert uns überdies, nächst den Scherzi's der *Eroica* und der *Adur-Sinfonie*, gerade das Scherzo der neunten Sinfonie! —

Im Anschluss an die soeben erwähnte Form des *Scherzo*, sei hier auch der Menuett- und der Arienform gedacht, die uns die musikalische Kreislinie, wenn auch in weniger entwickelter Gestalt gewahren lassen. Wir begegnen zwar auch in ihnen der Gegenüberstellung zweier Motive: im Menuett nämlich einerseits in dessen Hauptthema, andererseits im Thema seines Trio; in der Arie dagegen einerseits in dem Motiv des *Maggiore-*, andererseits in dem Motiv des *Minore*-Satzes, welche Eintheilung besonders in der älteren Form derselben üblich war. Da jedoch zuerst das eine Hauptthema in abgeschlossener Behandlung für sich auftritt, hierauf das zweite Thema ebenso abgesondert behandelt wird und schliesslich dann das Hauptthema und der zu ihm gehörende Satz in seiner ursprünglichen Isolirtheit wiederkehrt, so haben wir hier nur eine Gegenüberstellung zweier Motive, ohne dass es zwischen beiden zu einem unmittelbaren poetisch-musikalischen Conflicte, oder zu einer gegenseitigen Durchdringung ihrer formalen Tongestaltung käme. Auch ihre Verschmelzung ist hier nur eine höchst einseitige. Da nämlich, wie schon gesagt, beide Themen nie in ein und demselben musikalischen Satze erscheinen und hierdurch ihr Gegensatz ein schwächerer wird, so wird es nun auch ihre Vereinigung, die unser Gefühl nur dadurch wahrnimmt, dass das Motiv des Menuett's, oder des *Maggiore*-Satzes der Arie, ebenso wie es das erste Wort erhielt, auch das letzte behält und auf diese Weise ein so starkes Uebergewicht behauptet, dass das Trio, oder der *Minore*-Satz der Arie, von ihm verschlungen und in ihm aufgelöst erscheint, oder dass die Stimmung, in welcher das Ganze begann, trotz des eintretenden Wechsels derselben, schliesslich doch wieder zur Vorherrschaft gelangt. Hierin liegt aber wiederum die Kreislinie; da ja sowohl die musikalische Stimmung und Empfindung, wie die musikalische Form, trotz aller Wandlungen der Direction der von ihnen gemeinschaftlich eingeschlagenen Linie, schliesslich in entgegengesetzter Richtung wieder zu ihrem Ausgangspunkte zurückkehren. Denn ging z. B. anfänglich der Satz vom Menuett nach dem Trio hin, als seinem anderen Pole, so bewegt er sich schliesslich von dem Trio wieder nach dem Menuett hin, also nach dem Punkte, von dem ausgegangen worden. In dieser

Weise aber, in sich selbst zurückzukehren, vermag eben nur die Kreislinie.

Es ist übrigens noch zu bemerken, dass Beethoven und auch schon Mozart, der letztere in der Arienform, der erste in dem zum Scherzo umgebildeten und erweiterten Menuett, gewissermaassen bereits einen Uebergang zu der entwickelteren Sonatenform bewerkstelligen. Wenn in Beethoven's *Adur-* und in seiner 9. *Sinfonie* das Trio, nach der Reprise des Scherzo's, abermals und zwar in höchst bedeutungsvoller Weise wieder anklingt, wenn so das zweite Thema schon in einem und demselben musikalischen Satze mit dem Thema auftritt und ihm, in einem Momente, da der Sieg schon unzweifelhaft schien, noch einmal den Rang streitig macht, so liegt hierin sowohl ein bedeutend verschärftes, an den Conflict der Themen in der Durchführung erinnerndes gegensetzliches Verhalten beider, wie auch — wenn demungeachtet das Motiv des Scherzo's das zweite Motiv mit gewaltigem kurzen Schlage vernichtet — ein viel deutlicheres Zusammentreffen derselben in ein und demselben Punkte, somit auch eine viel stärkere Betonung der Stelle, an welcher der Kreis, indem er in sich selbst zurückkehrt, die Gegensätze zusammenschweisst oder ineinanderfliessen lässt.

Wir haben in der Musik endlich noch der Oper zu gedenken, die natürlich ebenso sehr wie das Drama, der kreisrunden Ausdehnungsform angehört.

Es ist höchst interessant, wahrzunehmen, in welcher klar erkennbaren Weise, die von Freytag näher analysirte Gliederung des Drama's sich auch in der Oper, und zwar am schlagendsten in der der Tragödie sich nähernden *Opera seria* wiederholt. Wir glauben — besonders da Freytag die Oper nur nebenbei erwähnt — kaum einen besseren abermaligen Beweis für die Einheit aller Kunst beibringen zu können, als durch eine Hindeutung auf das, dem Drama in der Oper gegebene Spiegelbild aller seiner Theile, sowie des Fortgangs der von seiner Handlung beschriebenen Kreislinie. Da jedoch in der Oper durch den Dichter nicht viel mehr als das Skelet eines Drama's geliefert werden soll, welchem die Musik erst Fleisch und Blut zu verleihen hat, so ist es auch wiederum lehrreich zu erfahren, in welcher Weise die wichtigsten Theile und entscheidensten Momente der dramatischen Handlung von der Tonkunst erfasst, behandelt und durch die ihr eigenen künstlerischen Formen entweder abgeschwächt, oder — bei richtigem Verständniss dramatischer Anforderungen — gerade hervorgehoben und in ihrer Wirkung noch verstärkt werden.

Freytag sagt sehr wahr, dass der ächte Dichter in der ersten, der eigentlichen Exposition noch vorhergehenden oder dieselbe einleitenden Scene, gewissermassen nur den vorbereitenden Accord oder Grundton des Ganzen anschlagen wolle; dass er hier gleichsam nur

die geistige Tonart und Stimmung, in der sich das ganze nachfolgende Stück bewege, andeute. Statt dieses vorbereitenden Accordes, leitet in der Oper die *Ouvertüre*, die ebenfalls den geistigen Grundton oder die besondere Stimmung des nachfolgenden Werkes im voraus anklingt, das Ganze ein.

Die im Drama jener einleitenden Scene folgende *Exposition* zeigt sich uns in der Oper, falls sie wirklich dramatisch angelegt ist, meist in der Gestalt eines freier und ausgeführter wie gewöhnlich behandelten Ensemblestückes. Dasselbe trägt entweder den bezeichnenden Namen „Introduction," oder stellt sich als eine grosse, von der übrigen Oper sich abhebende Scene zweier oder mehrerer Singenden dar, denen sich häufig auch der Chor noch gesellt.

Das sogenannte „erregende Moment" finden wir ebenfalls meist in der Gestalt eines Ensemblestückes, und zwar aus demselben guten Grunde wie die Exposition. Nur nämlich, wenn der Tondichter seine beiden ersten Ensemblesätze mit der jedem Stücke nothwendigen Introductionsscene, oder mit der ebenso unentbehrlichen Scene, die das erregende Moment enthält, verbindet, werden dieselben wirklich zur Gliederung des Ganzen gehören, d. h. in einem wirklich organischen Zusammenhange mit demselben stehen. Nur in diesem Falle wird der Componist zugleich im voraus die Gewissheit gewonnen haben, dass ihm kein Rothstift eines Regisseurs jene beiden Tonsätze streichen werde. Verbindet er seine beiden ersten Ensemblestücke dagegen mit Durchgangsmomenten in der Bewegungslinie des musikalischen Drama's, die mehr entbehrlicher Natur sind, so kann er sicher sein, dass sie ihm von den Intendanzen cassirt werden; und zwar ganz mit Recht, da sie — bei dem durch sie beanspruchten Umfange — in diesem Falle den Fortgang der dramatischen Handlung gleich anfänglich fühlbarlichst hemmen und somit das Interesse an demselben lähmen würden.

Wie nun im Drama auf das erregende Moment gewöhnlich ein Monolog des Helden oder einer anderen bedeutenden Person des Stückes folgt, so wird auch der Componist, eine erste grosse *Scene und Arie* — sei es seines Helden oder seiner Heldin — am schicklichsten oder wirkungsvollsten unmittelbar dem Ensemblestück, welches das erregende Moment enthielt, folgen lassen. Eine solche Arie ist nicht blos mehr lyrischer Natur, sondern sie gewinnt, weil der Held die, durch das erregende Moment unmittelbar vorher erfolgte Wirkung, welche ihn zu einem Entschlusse oder einer That treibt, darin ausspricht, zugleich eine dramatische Bedeutung.

Von hier an wird sich die begonnene Steigerung, je nach der Natur des Stoffes, um den es sich handelt, bald in dieser, bald in jener musikalischen Verbindung verschiedener Tonsätze fortsetzen.

Dieselben werden sich mithin meist als eine Reihe unausgesetzt an innerer Bedeutung und Stimmenzahl, daher bezüglich ihres quantitativen und qualitativen musikalischen Inhalts wachsender und bis zu einem grossen *Finale* über einander aufbauender Tonstücke darstellen.

Dieses grosse *Finale* umfasst meist sowohl den Höhepunkt der dramatischen Handlung, daher auch den schärfsten Conflict der einander feindlich gegenüberstehenden Principe, wie zugleich das „tragische Moment." Jedenfalls wird der Tondichter nur dann, wenn wenigstens einer, besser aber noch, wenn beide wichtige Momente der dramatischen Handlung sich in einem solchen grossen Finale vorfinden, einer wahrhaft dramatischen Wirkung gewiss sein, sowie abermaligen unliebsamen Kürzungen entgehen.

Nach einem solchen Finale erfolgt, wie im Drama, die Peripetie. Unmittelbar bei deren Beginn ist wieder ein trefflicher Platz zu einer *Scene und Arie;* ja das Gefühl verlangt gewissermaassen, nach den gewaltigen Erschütterungen, die ihm der dramatische Höhepunkt und das tragische Moment gebracht, einen solchen Ruhepunkt. Der Gefühlsausdruck dieser Arie, die übrigens ebensowohl der Austausch der Empfindungen zweier Personen, z. B. im Duette zu sein vermag, wird daher in den meisten Fällen weniger dramatisch wie der der ersten Arie des Helden oder der Heldin, sondern entweder leichterer, oder mehr lyrischer Natur sein. Dann aber wird der Tondichter zu bewegteren, oder auch bezüglich ihrer Stimmenzahl reicher sich gliedernden Tonsätzen fortzuschreiten haben. So ist z. B. gewöhnlich der Punkt des „stärksten Fallens" der Handlung, oder die Scene, die den Helden am entschiedensten seinem Untergange entgegentreibt, ein Ensemblestück; auch das Moment der „letzten Spannung" pflegt in gleicher Gestalt aufzutreten. Doch ist das letztere häufig auch erst in dem grossen Finale mit enthalten, welches die Katastrophe zu entwickeln bestimmt ist.

Unser Schema galt, wie man bemerkt haben wird, der zweiactigen Oper. In der dreiactigen Oper wird das Ensemblestück, welches das erregende Moment einschliesst, gewöhnlich zum Finale des ersten Actes, während Höhepunkt und tragisches Moment in das Finale des zweiten Actes fallen. In der fünfactigen Oper endlich enthält der erste Act die Exposition und das erregende Moment, der zweite Act die eigentliche Steigerung, der dritte den dramatischen Höhepunkt, der vierte die Umkehr, sowie häufig auch erst das tragische Moment, das, wie es schon in der Natur desselben liegt, meist ebenfalls ein Ensemblestück sein wird, der fünfte Act endlich das Moment der letzten Spannung und die Katastrophe.

Die ernste Oper stellt sich somit als ein ganz treues Abbild der Tragödie dar. Wenn wir es demungeachtet mitunter erleben,

dass die Copie das Original an dramatischer Wirkung noch übertrifft, d. h. wenn eine dramatisch angelegte und in diesem Geist componirte tragische Oper, die *Katharsis* des Aristoteles zuweilen in einem noch höheren Grade in uns hervorruft, als die Tragödie, so hat dies seinen sehr bemerkenswerthen Grund. Die in diesem Falle erzeugte stärkere dramatische Spannung und tiefere Erregung von Furcht und Mitleid finden nämlich ihre letzte Ursache in dem besonderen Wesen der Musik, d. h. in denjenigen Eigenthümlichkeiten derselben, die sie vorzugsweise von der Poesie unterscheiden.

Die dramatische Poesie vermag ihren Personen, selbst in Momenten der Leidenschaft oder des höchsten Affectes, nur nacheinander Stimme und Ausdruck zu verleihen. Die Musik dagegen ist im Stande, die verschiedensten Personen und Empfindungen gleichzeitig und auf demselben Platze sich aussprechen zu lassen; also in einem zeitlichen Miteinander, zu welchem sie durch die ihr verliehene Vielstimmigkeit befähigt ist. Das Drama nähert sich zwar jenem musikalischen Miteinander, bei heftiger Rede und Gegenrede, die ihrer Natur nach kurz und schlagend erfolgen, soweit es dies irgend vermag, ohne deshalb jedoch die Conflicte der Charaktere in gleicher Art, wie die Musik in ihren Ensembles, in einen einzigen Brennpunkt sammeln zu können, oder die, in einem dramatischen Gegensatz stehenden Geister in einer nur annähernd dem Leben so wahr nachgebildeten und doch zugleich idealisirten Weise auf einander platzen zu lassen, wie die Tonkunst dies vermag.

Wenige Beispiele werden genügen, unsere Behauptungen zu beweisen.

Nach der *Ouvertüre*, die in der Oper die Stelle des Freytag'schen *vorbereitenden Accordes* einnimmt, folgt in Mozart's *Don Juan* die Exposition. Dieselbe trägt den bezeichnenden Namen *Introduction* und ist zugleich — unserem Schema entsprechend — ein glänzendes Ensemblestück. Sie giebt uns aber nicht allein, wie jede gute Exposition, mit wenigen scharf markirten Zügen ein Bild der Lage der Dinge, aus welcher eine, der uns bekannten ähnliche Entwickelung möglich wird, sondern versetzt uns auch, indem sie uns in stürmischer Hast erst Don Juan's Ringen mit Donna Anna, dann das Hinzukommen des Vater's, hierauf das Duell und dessen tödtlichen Ausgang erleben lässt, in die für den ganzen Abend vorhaltende richtige Stimmung. Wir werden durch dieselbe unwillkührlich an Shakespeare's Eingänge zu *Macbeth*, zu *Romeo und Julia*, oder zum *Sturm* erinnert, wo ähnliche Wirkungen ebenfalls wie mit einem einzigen Zauberschlage erfolgen. Es versteht sich von selbst, dass hier ebensowohl Mozart, wie Lorenzo da Ponte, Dichter ist. Hätte Mozart einen anderen Eingang gewollt, so hätte ihm da Ponte denselben eben anders anlegen

müssen. — Auch das Duett zwischen Ottavio und Donna Anna gehört noch zur Exposition, welche erst mit dem der Geliebten geleisteten Schwur Ottavio's, den Tod des Vaters und die ihr angethane Schmach zu rächen, schliesst.

Nun folgen ein Paar kleine Zwischen-Scenen, die uns mit einer andern Hauptperson des Stückes, mit Donna Elvira, sowie abermals mit dem Charakter des Helden näher bekannt machen. Das „erregende Moment“ erscheint — wiederum in Uebereinstimmung mit unseren oben gemachten Bemerkungen — in der Gestalt eines grossen Ensemblestückes. Es ist in dem *Quartett* gegeben: „O trau des Heuchlers Angesicht, o, Mädchen, trau ihm nicht!“ und wird eben darum ein unentbehrliches Glied in der dramatischen Verkettung des Ganzen. Denn an dem frechen Ton der Stimme, als er Elvira für verrückt ausgiebt, erkennt Donna Anna in Don Juan, an den sie sich mit Ottavio, als an einen einflussreichen Mann wendet, damit er ihnen den Mörder des Vaters ausfindig machen helfe, diesen Mörder selber und jenen Wüstling, der sie unter der Maske Ottavio's bei Nacht überfiel. Die ganze grosse nachfolgende *Scene und Arie*, der Glanzpunkt der Partie der Donna Anna, wäre somit ohne das vorhergehende *Quartett* unmöglich oder wirkungslos.

Ganz so, wie hier, folgt auch im *Fidelio* die erste grosse Scene und Arie Leonorens, die mit dem Ausruf: „Abscheulicher!“ beginnt, unmittelbar nach der Scene des erregenden Moments. Dasselbe tritt dort mit der Nachricht der Ankunft eines königlichen Abgesandten, zur Inspicirung der Gefängnisse, und mit dem daraus sich entwickelnden Duette ein, in welchem Pizarro, nachdem er den alten Rocco vergeblich durch Gold zu einem Morde hat bestimmen wollen, ihn ein Grab für den Unbekannten, im tiefsten Kerkerraume schmachtenden Gefangenen schaufeln heisst.

Nach jener grossen *Scene und Arie* Donna Anna's, die durch die an Ottavio gerichteten Worte: „Du kennst den Verräther!“ zugleich die Handlung weiter treibt, daher nicht als ein Ruhepunkt, sondern dramatisch wirkt, folgt die oben von uns berührte Steigerung einer Reihe von Tonsätzen zu dem grossen *Finale* hinauf, durch das der dramatische Höhepunkt bezeichnet wird.

Wir erblicken Don Juan auf dem Gipfel seines Uebermuthes; es scheint ihm heute alles, was sein frevelndes Gemüth erstrebt, über Erwarten zu gelingen. Von tragischer Wirkung ist, dem gegenüber, das Auftreten der „drei Masken.“ Wir empfinden in Mozart's Tönen, dass das Gebet der noch jugendlich schönen und schmählich verlassenen Elvira, dass das Flehen Anna's, der in Thränen und tiefe Trauer versenkten Tochter, durch die Wolken bis zu den Himmlischen und durch die ehernen Pforten des Todes bis zum Geiste des Vaters dringen und Rache fordern werden. So nahen

sich die Verhüllten dem nichts ahnenden Schwelger, wie sein unsichtbar und immer enger ihn umgarnendes Verhängniss. Und nun gipfelt die Handlung, indem, mitten durch den Taumel und Lichternebel der Ballsäle — die verschiedenen ineinanderklingenden Orchester noch übertönend — der laute Hülferuf Zerlinens dringt.

Der dramatische Höhepunkt und das „tragische Moment" sind hier in ein und dieselbe Scene verschmolzen; denn was Don Juan der Triumph dieses Tages sein sollte: Zerlinens gewaltsamer Besitz, wird die Ursache seines Falles. Die Thüren werden gesprengt; nicht mehr, wie früher, nur einzelne Widersacher — eine ganze empörte Bevölkerung dringt auf ihn ein. Doch die Menge schreckt ihn nicht, auf einen Kampf mit ihr war er gerüstet und schon blitzt sein Stahl gegen die auf ihn gezückten Degen. Da enthüllen sich die Masken; viel schrecklicher aber noch steht er selber enthüllt da vor denen, die er im Leben am tödtlichsten beleidigte. Der Boden schwankt unter ihm, und nur noch der Erhaltungstrieb heisst ihn jene Pistolenschüsse abfeuern, mit denen er sich eine Strasse durch die ihm den Ausgang weigernde Welt von Feinden bahnt.

Die nach dem besprochenen *Finale* eingetretene *Peripetie* kann nicht deutlicher werden, als durch das den zweiten Act eröffnende Duett: „Gieb dich zufrieden!" Der in der Gesellschaft seines Herrn hart gesottene Sünder und Schalk Leporello fordert seinen Abschied von diesem. Alles verlässt Don Juan und weicht von seiner Seite; selbst sein alter Genosse und Mitschuldiger ahnt, dass er einem rächenden Verhängnisse verfallen sei und giebt ihn auf. Scenen noch stärkeren Abwärtssinkens der dramatischen Handlung folgen in dem Terzett mit Elvira, sowie im *Sextett* und in der *Kirchhofsscene;* also, wie wir schon oben andeuteten, abermals in Ensemblestücken, die auf diese Weise unentbehrlich zur Fortführung der Handlung werden.

Das zweite *Finale* endlich umschliesst sowohl das „Moment der letzten Spannung," wie die Katastrophe. — Das Moment der letzten Spannung haben wir hier sogar in zwei einander steigernden Absätzen. Der erste derselben ist durch Elvirens Fussfall vor dem immer noch geliebten Treulosen gegeben, den sie von der schwelgerischen Tafel hinwegziehn möchte, um ihn zu retten. Der zweite fällt schon mit der beginnenden Katastrophe zusammen und tritt mit der im Augenblicke der letzten und äussersten dramatischen Erregung an Don Juan gerichteten Aufforderung des Komthurs ein, sich zu bessern. Mit der Weigerung des Ueberkühnen, dieser letzten Mahnung Folge zu leisten, verlangt das göttliche Richteramt sein Recht und, indem wir Don Juan untergehen sehen, tritt, mittelst des hierdurch bewirkten und von unserem Gefühle längst schon geforderten Abschlusses, jene endliche Ruhe ein, die wir als das Re-

sultat der, in der Kreislinie erfolgenden Berührung von Anfang und Ende kennen lernten.

Mit fast gleicher Regelmässigkeit, wie in Mozart's *Don Juan*, sehen wir die Gesetze des Drama's sich in Richard Wagner's *Tannhäuser* erfüllen.

Nach der in der *Scene des Venusbergs* gegebenen Exposition, zu welcher auch noch die erste Scene im Thale der Wartburg zu zählen ist, in der Tannhäuser den nach Rom wallfahrenden Pilgern zu folgen beschliesst, tritt — und zwar, wie im *Don Juan* und *Fidelio*, wiederum innerhalb eines grossen Ensemblestückes — das „erregende Moment" ein. — Seine dem ganzen Drama die Richtung gebende Wirkung erfolgt durch die Worte Wolfram's von Eschenbach: „Denk' an Elisabeth!" — Da wir es aber hier mit einer dreiactigen Oper zu thun haben, so ist die Scene des erregenden Momentes (in Uebereinstimmung mit unserm oben aufgestellten Schema) zugleich das *Finale* des ersten Actes.

Auch hier findet sich wieder — und dies stimmt abermals mit der musikalischen Anordnung im *Fidelio* und *Don Juan* — die Stelle für die erste grosse Scene und Arie unmittelbar nach der Scene des erregenden Momentes. Elisabeth eröffnet mit derselben den zweiten Act. Ihr sich anschliessendes Gespräch mit dem Landgrafen, das hierauf folgende Duett mit Tannhäuser, sowie endlich der Fest-Marsch und Chor, die den Sängerkrieg einleiten, bilden eine schöne und allmählig erfolgende Steigerung zum dramatischen Höhepunkte hinauf.

Die grosse Scene des Sängerkrieges, die zugleich den eigentlichen Anfang des Finale's des zweiten Actes bildet, umschliesst sowohl den dramatischen Höhepunkt, wie das „tragische Moment." Beide treffen auch hier in einem und demselben Punkt zusammen. — Wir wissen, dass die liebende Elisabeth, die den Sieger krönen soll, alle ihre Wünsche in dieser Beziehung auf Tannhäuser vereinigt. Auch Wolfram und der Kreis der übrigen Sänger gönnen Tannhäuser den ihn erwartenden höchsten Preis. So steht er, als er in die Saiten greift, gewissermaassen schon im voraus als Sieger da. Aber der Gipfel, auf dem wir ihn erblicken, wird zugleich der Punkt, von dem aus sein tiefster Fall erfolgt. Und hier wirkt es nun eben in einem eminent tragischen Sinne, dass Tannhäuser in dem Augenblicke, da alles höchste und reinste Glück des Lebens ihm entgegenkommt, von dunkelen unheimlichen Gewalten eines rächenden Geschickes erfasst, sich der Sirenentriller der Frau Venus erinnert. Mit seinem Ausruf: „Zieht in den Berg der Venus ein!", in welchem dramatischer Höhepunkt, tragisches Moment und der Anfang der *Peripetie*, wie in einem und demselben Brennpunkte, zusammentreffen, erfolgt, in fühlbarer Weise, jener gewaltigste Ruck in der Rotation der dramatischen Handlung um ihre

eigene Axe, nach welchem die, bis dahin emporsteigende Bewegung zur Katastrophe hinabsinkt.

„Die dramatische Umkehr“ versinnbildlicht sich hier geradezu in der nach jenem Schreckensruf allgemein erfolgenden Flucht der Frauen und Jungfrauen, sowie in dem ihr sich unmittelbar anschliessenden Zornesausbruch der mit gezückten Schwerdtern auf Tannhäuser eindringenden Ritter und Sänger. Wir haben an dieser Stelle also auch den höchsten dramatischen Conflict der Oper, bemerken hiermit aber zugleich, dass sich die Handlung, obwohl schon in absteigender Linie, immer noch innerhalb des Höhepunktes selber bewegt. Dies wird dadurch noch deutlicher, dass dem ersten tragischen Moment hier noch ein zweites, und in seiner Wirkung die Umkehr vollends entscheidendes tragisches Moment folgt. Dasselbe macht sich in dem Augenblicke fühlbar, da sich Elisabeth, Tannhäuser mit ihrem Leibe deckend, zwischen diesen und die gegen seine Brust gerichteten Schwerdter wirft. Bis zu diesem Aufschrei der Verzweiflung Elisabeth's erblickten wir Tannhäuser noch völlig unter dem dämonischen Einfluss der Erinnerungen des Venusberges. In trotziger Verblendung zieht auch er das Schwerdt und steht im Begriff, wie Don Juan im ersten *Finale*, den Kampf mit einer ganzen, in Waffen gegen ihn sich erhebenden Welt aufzunehmen. Als aber jener herzzerreissende Schrei sein Ohr berührt und er diejenige, deren Liebe er so tödtlich gekränkt, ihr Leben für ihn wagen sieht, als er sie die Schaar seiner rachedurstigen Gegner, in fast übermenschlichem heiligem Verzeihen, auf den Himmel, als den alleinigen Richter seiner Schuld, verweisen hört, da verlässt ihn plötzlich der Taumel, in dem er bis dahin gehandelt; zu spät erkennt er, was er besessen, zu spät aber auch, was er unwiederbringlich verloren! Der Degen entfällt kraftlos seiner Hand und er bricht vernichtet in sich selber zusammen. —

Wir haben also hier, was Freytag als eine besondere Schönheit dramatischer Höhepunkte rühmt: ihre organische Verbindung nämlich „nach beiden Seiten abwärts.“ Die von uns so eben besprochenen Scenen würden sich demnach folgendermaassen gliedern: *a*) Beginn des dramatischen Höhepunktes, mit dem in Tannhäusers Ausruf sich darstellenden höchsten Gipfel des Sängerkampfes, mit welchem zugleich das erste der beiden tragischen Momente eintritt; *b*) Beginn der Umkehr mit der Flucht der Frauen; *c*) Mitte und Spitze des dramatischen Höhepunktes, in dem Conflicte der gewaffneten Gegner; *d*) Eintritt des zweiten tragischen Moments durch Elisabeth's Dazwischenkunft; *e*) Ende des Höhepunktes in dem Zusammenbrechen Tannhäusers. — Man sieht hieraus, dass jedes Kunstwerk ein Individuum ist und, wenn es sich auch im Ganzen den Gesetzen seiner Gattung unterordnet, die-

selben doch im Einzelnen nach seinen besonderen Bedürfnissen modificirt.

Der so eben erwähnte Abschluss des dramatischen Höhepunktes ist so einschneidender Natur, dass er fast schon gleich einer Katastrophe wirkt, und uns daher den, von hier aus erfolgenden Hinabsturz des Helden, als unausbleibliche Folge des Erlebten erscheinen lässt. Auch in Wagner's Oper schliesst sich an die erschütternden Scenen, die den Gipfel der dramatischen Handlung umringten, ein Sologesang an, und in ihm zugleich ein Ruhepunkt: die Scene und Arie Elisabeth's vor der Rückkehr Tannhäusers von Rom, im dritten Acte. Dieselbe steht also auch hier genau an derselben Stelle, die wir einen solchen Ruhepunkt in andern Opern einnehmen sahen, indem sie nämlich unmittelbar dem dramatischen Höhepunkte folgt. Das „Moment der letzten Spannung“ tritt mit dem Wiedererscheinen der von Rom zurückkehrenden Pilger ein. Elisabeth, und wir mit ihr, harren in Spannung des Augenblickes der darüber entscheiden muss, ob mit den Entsündigten auch Tannhäuser zurückkehrt. — Er allein fehlt unter ihnen, und, schon den Tod im Herzen, schwankt Elisabeth zur Wartburg hinauf. Wahrhaft tragisch, und doch schon die kommende Versöhnung anklingend, bereitet uns darauf Wolfram's *Lied an den Abendstern* auf die Katastrophe vor.

Bleich, entstellt, mit verwirrtem Blick und Haar tritt Tannhäuser auf. Wolfram entlockt ihm die, hier durchaus dramatisch wirkende Erzählung seiner Verfluchung in Rom. „So wenig,“ habe die Stimme des Richters über ihn ausgerufen, „als der verdorrte Stab in meiner Hand je wieder ergrünen mag, kann Dir Erlösung blüh'n!“ Wolfram sucht den Verzweifelnden durch Zuspruch aufzurichten; aber schon vernimmt dieser in halbem Wahnsinn die Töne des Venusberges und will fortstürmen in sein letztes und ewiges Verderben. Da tönt das Sterbeglöcklein von der erleuchteten Wartburg; Elisabeth bittet als Engel für den Verworfenen an Gottes Thron. Der Freund ruft dies dem in seinen Armen Sterbenden zu, über dessen Antlitz bei dieser Kunde sich der Ausdruck der Verklärung breitet, während eine zweite herankommende Pilgerschaar das Wunder preist, dass der verdorrte Stab in Priesters Hand von neuem grüne. —

Die Versöhnung und die durch sie eintretende endliche Ruhe erfolgt also auch hier in befriedigendster Weise. Dass der Verworfene noch werth war, von einer Elisabeth geliebt zu werden, forderte in gleicher Weise seine endliche Erlösung, wie sein Weilen im Venusberge und die Verblendung, sich hiernach Elisabeth abermals zu nahen, seinen Tod forderte. Und so ist denn in dem erzählten Ausgange der Punkt erreicht, in welchem jedes Ver-

langen unseres Gemüthes seine Erfüllung und Beruhigung findet, der Punkt, in welchem das Ende, der von der dramatischen Handlung beschriebenen Kreislinie, den Anfang wieder berührt.

---

# CAPITEL X.

## Identität der von den Künsten entwickelten Stylformen.

Unter den verschiedenen Stylformen der Künste verstehen wir sowohl jene dreifach andere Art und Weise zu empfinden und zu fühlen, wie jene, durch ihren besonderen Gegenstand und Inhalt sich anders gestaltende künstlerische Form und Ausdrucksweise, welche wir in der Poesie mit den Namen der epischen, lyrischen und dramatischen Gattung bezeichnen. Es wird nun darauf ankommen, darzuthun, dass diese drei Gattungen nicht nur in der Poesie, sondern ebenfalls wiederum in allen Künsten zu ihrem Ausdruck gelangen. Vorher jedoch scheint es uns nothwendig, darauf hinzuweisen, dass die im vorigen Capitel von uns erörterten Ausdehnungsformen sich durchaus nicht mit den verschiedenen Stylformen der Künste in einer Weise berühren, die beide identisch erscheinen lässt.

Wir constatiren daher, dass die Begriffe episch und horizontal, lyrisch und vertical, dramatisch und kreisrund einander wohl in den Fällen, wo die betreffende Stylweise oder Gattung sehr rein entwickelt ist, daher häufig im Einzelnen und Besonderen, durchaus aber nicht in allen Fällen decken.

Dass die verschiedenen Ausdehnungsformen nicht mit den verschiedenen Stylformen in den Künsten zusammenfallen, geht schon daraus hervor, dass wir jeder der drei Stylformen, unter jeder der drei Ausdehnungsformen begegnen.

Das Lyrische in der Poesie z. B. zeigt sich durchschnittlich unter dem Einfluss der horizontalen Grundform: im *Psalmenvers*, in der *Idylle*, in der *Legende*, im *Mährchen* und in der *Ode*. Unter dem Einfluss der verticalen Grundform: im Auf- und Abgesang des *Minnelieds*, im *Sonett*, in der *Glosse* und im *Liede*. Unter dem Einfluss der kreisförmigen Grundlinie: im *Rundgesang*, im *dialogisirten Gedichte*, dessen Gegensätze zuletzt zusammenklingen, oder im Gedichte in verschiedenen, contrastirenden Stimmungen entsprechenden Maassen, die sich, mittelst der ihnen

gemeinschaftlich zu Grunde liegenden Idee, demungeachtet zu einer idealen und formalen Einheit runden und zusammenschliessen.

Die dramatischen und epischen Stylformen sind schwieriger innerhalb der drei Ausdehnungsformen zu erkennen, als die lyrische, da sie nicht, wie diese, verschiedene Benennungen ihrer Schöpfungen zulassen, sondern in den meisten Fällen für alle nur auf einen Namen beschränkt sind: auf den des Drama, oder auf den des Epos. Unter diesen beiden Bezeichnungen begegnen wir nämlich künstlerischen Gebilden, die das Verschiedenste bedeuten und ausdrücken und unter einander sowohl ihrem Gegenstande und ihrer Idee nach, wie bezüglich ihrer formalen Gestaltung im auffallendsten Gegensatze stehen. Nur wenn wir daher die hierhin gehörigen Dichtungen diesem, ihrem verschiedenen Charakter und Ausdruck nach in's Auge fassen, werden wir auch Werke epischer und dramatischer Gattung unter allen drei Ausdehnungsformen nachzuweisen vermögen.

Der epische Gesang zeigt sich uns in einem vorwaltend horizontalen Fortgange in den Heldensagen und Heldengedichten der meisten Völker. In seiner in dieser Beziehung classischesten Gestalt findet er sich bei den Griechen und Römern, z. B. in der *Ilias*, *Odyssee* und *Aeneis;* weniger klar und plastisch, aber immerhin noch höchst bedeutsam entwickelt bei den Indern, Germanen und Skandinaviern, z. B. in dem *Mahabharata*, in dem *Nibelungenliede*, in der *Gudrun*, in einigen Episoden der *Edda* und anderen epischen Dichtungen.

Vertical aufstrebend zeigt sich uns das Epos beispielsweise in dem alten epischen Liebesgedicht der Inder: *Nal und Damajanti*, mit seiner durchgehenden Anknüpfung des irdisch Reinen und Schönen an das himmlisch Reine und Schöne und einer damit verwandten anmuthigen Symbolik, die das Himmlische im Irdischen verkörpert erscheinen lässt, wie sie umgekehrt das Irdische in einer überirdischen Welt fort und fort verklärt; stärker und consequenter noch entwickelt in Dante's *göttlicher Komödie*, in Wolfram von Eschenbach's *Parzival* und anderen, in das epische Gewand sich kleidenden Dichtungen des Mittelalters.

Am schwersten dürfte wohl die kreisrunde Fortbewegung im Epos nachzuweisen sein. Dieselbe würde sich am ehesten noch im *Nibelungenliede* auffinden lassen, mit seinem dramatischen Gefüge, seinem im modernen Sinne aus der eigenen Schuld des Helden erwachsenden tragischen Conflict, der dessen Untergang zur Folge hat, und seiner Berührung von Anfang und Ende am Schlusse des ganzen Werkes, der die dreifache Schuld Siegfried's, Hagen's und Chriemhildens, wie die Tragödie, sühnt und ausgleicht. Demungeachtet bleibt auch in dem genannten Heldengedicht das dem Epos eigenthümliche Streben, in die Breite der Welt sich zu ergehen,

daher eine Fortbewegung in horizontaler Ausdehnung die vorwaltende.

Die Darstellung einer Spiegelung des Dramatischen in den drei Ausdehnungsformen würde an dieser Stelle zu weit führen. Wir sagen daher nur in Kürze, dass wir dem Dramatischen in vorwaltend horizontaler Ausdehnung in der *Tragödie* der Alten, in vorwaltend verticaler Ausdehnung in den *Mysterien* und *Moralitäten* des Mittelalters, nicht weniger in Calderon's Dramen, z. B. in seinen Frohnleichnams-Stücken, *Autos sacramentales* genannt, in seiner *Andacht zum Kreuze*, sowie in Goethe's *Faust*, in seiner kreisrunden Fortbewegung endlich im modernen Drama, vor allen andern bei Shakespeare, Schiller und wiederum bei Goethe, z. B. im *Tasso*, begegnen.

Gehen wir nunmehr wieder auf die lyrische Gattung zurück, und zwar wiederum wie sie sich in der Poesie darstellt, so werden wir (worauf wir schon oben hindeuteten) allerdings bemerken, dass, vor allen anderen, diejenigen lyrischen Dichtungen, welche eine verticale oder pyramidale Ausdehnungsform gewahren lassen, sich als solche darstellen, welche das innerste Wesen der lyrischen Gattung am reinsten ausdrücken und bezeichnen; daher z. B. das *Minnelied*, das *Sonett* und die *Glosse*. Ferner alle die, besonders in der modernen Lyrik reich vertretenen Gedichte, welche mit einer lyrischen Pointe schliessen, oder eine anhaltende Steigerung des angeschlagenen Grundtons der Empfindung bis zum Schlusse entwickeln.

Hier haben wir nun den Punkt berührt, bei dem angelangt, wir freilich bemerken müssen, dass im tiefsten Grunde eigentlich nur das lyrisch ist, was die verticale Grundlinie und die ihr verwandten Ausdrucksformen, sowie jene Verjüngung und Steigerung gewahren lässt, die wir schon im vorigen Capitel stets mit dem Verticalismus verbunden fanden.

Dem Grunde hiervon kommen wir bereits etwas auf die Spur, wenn wir uns erinnern, dass der lyrische Erguss meist das Product einer subjectiv-erregten Stimmung ist, wie denn überhaupt die lyrische Gattung vor allem dem Persönlichen, sowie der Empfindung und Stimmung des Augenblicks Spielraum gewährt. Wollen wir nun ein Bild gebrauchen, dessen innere Wahrheit nicht abzuleugnen sein wird, so dürfen wir sagen, dass der Einzelne, dass das Subject, oder die isolirte Persönlichkeit, einem isolirten Punkt im Universum gleicht, und dass daher alle individuelle Erregung, besonders wenn sie sich bis zur Leidenschaftlichkeit steigert, d. h. also sich nicht auf die sie umgebende Breite der Welt richtet, sondern persönlich bleibt, dem aufsteigenden Strahl des Springbrunnens gleicht, der ja ebenfalls auf denselben Punkt herabfällt, von dem aus er sich erhob. Jene lyrische Erregtheit der Empfindung und

Stimmung wird deshalb ebenfalls nur aufwärts zu gehen vermögen; denn das Subject hat, seinem Geistesumfang nach, eine höchst beschränkte Basis. Wenn daher von einer Fortbewegung seines Gefühlsstroms nach irgend einer Richtung hin die Rede sein soll, so wird, eben dieser Beschränkung halber, keine andere als eine in vertical aufsteigender Linie möglich sein.

Das von der Uebereinstimmung des Wesens der Lyrik mit der verticalen Ausdehnungsform Gesagte dürfen wir, wenn wir dabei eben so sehr im Einzelnen und Besondern bleiben, auch von den andern Gattungen in ihrer Beziehung zu den übrigen Ausdehnungsformen wiederholen. In der epischen Gattung wird da, wo ihr innerstes Wesen hervortritt, stets die horizontale Grundlinie, in der dramatischen Gattung die in sich selbst zurückkehrende Kreislinie, als die ihr eigentlich zu Grunde liegende Ausdehnung sich darstellen.

Es ergiebt sich hieraus schon von selber, dass diejenigen lyrischen Dichtungen, in denen das verticale Element wenig oder gar nicht entwickelt ist, sich dem Epischen oder Dramatischen nähern werden; so z. B. die *Ode*, *Legende* und *Idylle* dem Epischen, das *dialogisirte Gedicht* dem Dramatischen. Dasselbe gilt für epische Dichtungen, in denen die horizontale Linie, für dramatische Dichtungen, in denen die Kreislinie nicht, oder nur zum Theil, wahrnehmbar ist, und auch hier werden dieselben Annäherungen entweder an die eine oder die andere der beiden übrigen Gattungen bemerkbar sein.

So ist z. B. die antike Tragödie nicht in dem eminenten Sinne dramatisch, wie die moderne. Hierfür sprechen, ausser den Chören, welche die Handlung in breiter und ausgeführter Weise unterbrechen, und sich oft selbst bis in die epische Erzählung verlieren, auch die Trilogien, die das Drama in die Breite dehnen, seine Theile, gleich epischen Gesängen in dramatischer Form, an einander reihen und so abermals die horizontale Grundlinie zur Vorherrschaft gelangen lassen.

Somit entsteht denn ein ganz neuer Standpunkt für die Abgrenzung des seinem Wesen nach Lyrischen, Dramatischen und Epischen; ja wir können sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass die Beziehung, auf dieses innerste Wesen jeder der drei genannten Gattungen, es eigentlich ganz unwesentlich mache, ob die äusserlich zu Tage tretende poetische Form einer Dichtung die lyrische, dramatische, oder epische sei, indem darüber eben nur ihr geistiger Gehalt und die Richtung, die Gefühl und Empfindung genommen, nicht aber der Name und der poetische Habitus entscheiden. Was daher der verticalen oder pyramidalischen Ausdehnungsform angehört, ist seinem innersten Wesen nach lyrisch; gleichviel ob es sich im Gewande dramatischer, epischer,

oder lyrischer Kunstform zeigt. Was der horizontalen Ausdehnungsform angehört, ist in demselben Sinne episch; was endlich in seiner Fortbewegung, wie der Kreis, in sich selbst zurückkehrt, oder mit seinem Ende an dem Punkte wieder anknüpft, von dem es ausgegangen, ist wahrhaft dramatisch.

Gehen wir nun, nachdem wir diese allgemeinen Bemerkungen vorausgesandt, zu einer näheren Charakteristik der drei Stylformen und zu einem Nachweis ihres Vorhandenseins nicht nur in Poesie und Musik, sondern auch in den bildenden Künsten über.

Es könnte im ersten Moment befremden, dass wir die drei eigentlich nur in der Poesie angenommenen Gattungen in den übrigen Künsten, deren Ausdrucksweise und Material ihrer Darstellung meist zu widersprechen scheinen, glauben wiederfinden zu können. Wenn wir uns jedoch das nur im Allgemeinen Kennzeichnende jeder dieser Gattungen deutlich machen, werden wir bald aus der Poesie eine Brücke zu denselben Ausdrucksweisen in den andern Künsten zu schlagen vermögen. Dies im Allgemeinen Kennzeichnende und jene Gattungen zugleich von einander Unterscheidende wird sich am prägnantesten zeigen, wenn wir vorerst das Drama noch auf sich beruhen lassen und uns mit den beiden anderen Stylformen, der epischen und lyrischen, beschäftigen, die einander schon durch ihren scharfen Gegensatz erklären.

Das Epos wird, wo es sich in reinster Gestalt manifestirt, im Allgemeinen durch den Charakter der Ruhe, einer schönen Breite und einer hervortretenden Gegenständlichkeit gekennzeichnet. Die Lyrik, ihrem eigentlichsten, ursprünglichsten Wesen nach begriffen, zeigt umgekehrt das Element der Bewegung, die sich bis zur Ruhelosigkeit steigern kann; auch ein gewisses Aufstreben und Zuspitzen der Empfindung, das der Breite des Epos entgegengesetzt ist, so wie eine, an Stelle der obigen Gegenständlichkeit tretende Innerlichkeit. — Das Epos ist primitiv oder naïv in seiner Auffassung und Ausdrucksweise; die Lyrik sentimental oder symbolisch. Im Epos ist alles deutlich, begrenzt, irdisch, dem Diesseits angehörend; im Lyrischen umgekehrt manches verschwommen, in's Grenzenlose schweifend, oder verklärt und auf ein Jenseits hinweisend. — Das Epos, obgleich die Vergangenheit behandelnd, rückt uns dieselbe in nächste Nähe; die Lyrik schweift am liebsten in die Ferne und wendet darum ihr Antlitz gern der Zukunft zu; in den Fällen aber, wo sie die Vergangenheit behandelt, bekommt sie leicht einen epischen Zug (z. B. in der *Ballade* und der *Romanze*), rückt aber dieselbe demungeachtet nicht, wie das Epos, in den hellen Glanz des Tages, sondern taucht ihre Gestalten in das phantastische Licht einer Mondnacht; und selbst da, wo sie die Gegenwart festhalten möchte, z. B. im *Gelegenheits-* oder im *Stimmungsgedicht*, rückt sie auch diese häufig, durch die darüber

ausgegossene Gefühlsschwärmerei, gleichsam wieder in eine neblige Ferne. —

Für das Epos sind eine gewisse Kälte, Klarheit und Wirklichkeit bezeichnend; für die Lyrik eine gewisse Wärme, Dämmerung und Traumseligkeit. Das Epos malt den Helden, die ihn umgebende Aussenwelt und die durch seine Thaten herbeigeführten Ereignisse; die Lyrik dagegen flieht das laute Geräusch des Tages und vertieft sich in das eigene Selbst, will dem geheimsten Sehnen und Bedürfen des Innern Ausdruck leihen, und Welt und Sinne haben für sie nur insoweit Existenz, als sie dieses Innere wiederzuspiegeln vermögen. — Das Epos ist männlicher, die Lyrik weiblicher Natur. Im Epos vergessen wir den Dichter über seinem Werke, während im Lyrischen die Persönlichkeit des Dichters der Mittelpunkt unseres Interesses wird. — Der epische Dichter sieht die Dinge noch mit der Schärfe und den offenen, ungetrübten Augen eines Naturkindes; der lyrische Dichter sieht dieselben leicht durch die gefärbte, mitunter sogar getrübte Brille seiner Subjectivität, oder eines kränkelnden Zeitalters, daher häufig nicht, wie sie wirklich sind, sondern wie sie ihm erscheinen. Aus demselben Grunde ist das Epos vielseitig und vielgestaltig; die Lyrik dagegen oft einseitig und individuell. Das Epos will erzählen und schildern; die Lyrik empfinden und verinnerlichen. Das Epos erbaut sich am Leben und der Schönheit des Daseins; die Lyrik neigt zur Betrachtung des Todes und der Vergänglichkeit alles Geschaffenen. —

Natürlich stimmt die Lyrik gelegentlich auch ein Lied der Freude, ja des Uebermuthes an, wie das Epos mitunter die Vergänglichkeit alles Irdischen beklagen wird; doch sind dies entweder nur Ausnahmen oder Episoden, oder es äussert sich darin das Bedürfniss des Contrastes. Wenn z.B. die lyrische Empfindung, um dem Räthsel des Daseins zu entfliehen, sich dem Taumel sinnlichen Genusses weiht, oder die epische Dichtung sich plötzlich sagt, dass auch der Fülle des von ihr geschilderten Daseins ein Ende droht, so haben wir es meist mit solchen Ausnahmen und Episoden zu thun.

Aber selbst, wenn wir diese Ausnahmen constatiren, trifft unsere obige Schilderung des Wesens der Lyrik nicht völlig zu, wenn wir unter derselben vorzugsweise das Volkslied verstehen. Zwar haben auch in seinem Kreise die wehmüthigen über die heitern Lieder das Uebergewicht; dasselbe ist, seiner Natur nach, demungeachtet nicht mit dem Kunstliede in eine Reihe zu stellen. Das Volkslied ist, wie alles Primitive, meist naïv, und tönt daher auch häufig die ganze Harmlosigkeit und Fröhlichkeit naïver Empfindung aus; auch beginnt mit ihm noch nicht die eigentliche Kunstentwickelung, aus der sich erst in Wahrheit Epos und Lyrik, als besondere

poetische Stylformen, hervorbilden. Den völlig ausreichenden Beweis für die Wahrheit unserer Gegenüberstellung des Epischen und Lyrischen in den Künsten kann daher erst der Verlauf der kunstgeschichtlichen innerhalb der culturgeschichtlichen Entwickelung liefern, dessen Darstellung unsere Aufgabe. Aus ihm wird hervorgehen, dass es im Entwickelungsgang sämmtlicher Künste eine vorwaltend epische und eine vorwaltend lyrische Periode gab, und dass, während in diesen Zeiträumen die epische Auffassungsweise allerdings dem Leben in seiner Schönheit und Fülle huldigte, die lyrische Empfindungsweise dagegen dem Leben in seiner Hinfälligkeit und Vergänglichkeit vorzugsweise zugewandt blieb.

Schwieriger als Epos und Lyrik ist das Drama in ähnlich allgemeiner Weise zu charakterisiren. Wenn im Epos vornehmlich ein Diesseits oder Aussenleben, in der Lyrik aber ein Jenseits oder das ihm verwandte Innen-Leben geschildert wird, so stellt das Drama den Conflict und die Versöhnung beider und so gewissermaassen ein Allseits dar. Wenn das Epos in die Breite der Welt wächst, die Lyrik dagegen zu einem Ideal aufstrebt, so senkt das Drama sich zugleich zum letzten Grunde der Dinge und Erscheinungen der von ihm dargestellten poetischen Welt hinab und durchdringt die letztere somit gewissermaassen nach allen Richtungen. Wenn im Epos Nothwendigkeit, die sowohl durch die bindende Ueberlieferung, wie durch die darzustellende reale Welt gegeben ist, vorherrscht, im Lyrischen dagegen die Willkühr des Subjectes, so versöhnt und vereinigt das Drama beide in der Freiheit. Wenn das Epos ein treues, reines Auffassen und Beobachten, die Lyrik ein warmes, inniges Empfinden und Fühlen fordert, so verlangt das Drama einen höhern vermittelnden Standpunkt über beiden.

Das Epos malt die uns umgebende äussere Welt, die Lyrik drückt dieser Welt geheimstes Innere aus; das Drama setzt sie in Action. Das Epos bringt uns die Vergangenheit nahe, die Lyrik greift in alle Fernen, daher auch in alle Zukunft hinaus; das Drama ist ganz Gegenwart. Das Epos erzählt, die Lyrik verklärt, das Drama beweist. Und wenn das Epos sich vorzugsweise dem Leben in seiner Blüthe und Vollkraft zuwendet, die Lyrik das Dasein in seiner Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit betrauert, so stellt das Drama Leben und Tod als eine ewige Nothwendigkeit dar; den Tod oft selbst als den einzigen versöhnenden Ausgang, die einzige befriedigende Lösung; Aufblühen und Vergehen aber als ein ewiges Werden und sich Ergänzen, als den ununterbrochenen melodischen Wellenschlag im Ocean des gesammten Daseins.

Wollen wir nun — durch eine solche Verallgemeinerung ihres Charakters dazu befähigt — die drei Gattungen auch in den andern Künsten nachweisen, so haben wir die Begriffe Epos, Lyrik und

Drama, welche zu sehr bestimmte Schöpfungen der Poesie bezeichnen — in gleicher Weise, wie dies im vorigen Capitel mit den Ausdehnungsformen geschah — zu verallgemeinern und an ihrer Stelle zu sagen: das Epische, das Lyrische und das Dramatische.

In der Musik, als der der Poesie nächstverwandten Kunst, zeigen sich diese drei, am ursprünglichsten in der Poesie entwickelten Gattungen auch am deutlichsten wiederholt. Den musikalischen Stylformen gegenüber können wir daher die Namen des Epos, der Lyrik und des Drama's sogar wiederherstellen, und zwar ohne befürchten zu müssen, den, diesen poetischen Gattungsbegriffen innerlich entsprechenden musikalischen Schöpfungen dadurch Gewalt anzuthun.

Das musikalische Epos findet sich im Oratorium wieder; das musikalische Drama in der Oper; die musikalische Lyrik im Liede, in der Instrumentalmusik und demjenigen Theile der Kirchenmusik, die es nicht, wie z. B. das geistliche Oratorium, mit grossen religiösen Ereignissen und Glaubenshelden, sondern nur mit der Austönung religiöser Stimmungen zu thun hat. Hierhin gehören z. B. der *Hymnus*, die *Hora* und *Vesper*, der *Psalm*, der *Choral*, die gesammte *Liturgie*, während die geistliche *Cantate*, die *Messe*, das *Stabat-Mater*, das *Requiem*, wenn auch noch vorwaltend in das Gebiet der musikalischen Lyrik gehörend, sich dem Epischen doch bereits leise wieder annähern.

Zwar hat man bis in die neueste Zeit hinein auch das Oratorium, seiner meist biblischen Stoffe halber, zur Kirchenmusik rechnen wollen; aber durchaus irrthümlicher Weise. Kirchenmusik im strengsten Sinne ist nur diejenige, die dem Cultus dient und daher unmittelbar den Gottesdienst begleitet. Eine solche wird der Andacht, der frommen Sehnsucht, dem Gebete oder der Zerknirschung Ausdruck und Stimme verleihen, daher stets vorwaltend ein Ausfluss subjectiven Empfindens sein. Alles vorwaltend subjective Empfinden gehört aber — wie wir erfahren haben — in das Gebiet der Lyrik. — Sobald es sich jedoch um eine Darstellung, Schilderung oder Erzählung handelt, sei es auch biblischer Begebenheiten oder himmlischer Vorgänge, so haben wir es nicht mehr mit der Kirchenmusik im obigen, eigentlichen Sinne zu thun. Der Tondichter hat sich in diesem Falle bereits zu einer Objectivität der Zeichnung und Beleuchtung seines Gegenstandes zu steigern, die ihn weit über jenes vorhin berührte nur subjective, weil dem eigenen Innern zugewandte und dasselbe in seinen tiefsten Tiefen aufwühlende oder erregende, lyrische Empfinden hinausführen muss, welches das geistliche Lob- und Danklied, der Busspsalm oder die contemplative Versenkung der Seele in die

Dogmen und Mysterien der Kirche und des Glaubens fordern und voraussetzen.

Somit gehört das Oratorium, das uns die Thaten und Erlebnisse einzelner hervorragender Persönlichkeiten oder ganzer Völker im Rahmen vielstimmig tönender Erzählung musikalisch vorführen und verklären will, selbst dann, wenn es sich um biblische Begebenheiten handelt, nicht mehr zur eigentlichen Kirchenmusik, sondern bereits zur episch-musikalischen Kunstgattung. Da man sich aber einmal gewöhnt hatte, biblische Stoffe nur in ihrer durch die Kirche geheiligten Bedeutung aufzufassen, so führte deren häufige Behandlung gerade zuerst zu dem Irrthum, dass das Oratorium der Kirchenmusik zuzuzählen sei, während doch dadurch sein epischer Charakter ebenso wenig aufgehoben wird, als die *Passionsgeschichte* in den Evangelien, die *Schöpfungsgeschichte* in der Genesis, oder die *Geschichte Joseph's* in den beiden ersten Büchern Mose, ihres religiösen Inhalts halber, aufhören episch zu sein.

Inwiefern die Instrumentalmusik — und zwar sowohl die sinfonische, wie die Kammermusik — in das Gebiet der musikalischen Lyrik gehöre, bedarf einiger näherer Andeutungen. In der Instrumentalmusik ist noch weniger, als im Liede von irgend einer Anlehnung an einen gegebenen Stoff, oder eine Begebenheit die Rede. Es ist daher der Phantasie und der Aussprache der Subjectivität des Künstlers ein noch viel unbegrenzterer Spielraum geboten, wie dort. Der Hauptunterschied zwischen der Orchester- und Kammermusik zeigt sich darin, dass die Sinfonie, mehr wie diese, zur Aussprache heroischer, dämonischer, religiöser und anderer Empfindungen, die ein Gemeingut der Menschheit sind, daher z. B. auch zu einer Spiegelung des Lebens der Natur im Gemüthe des Tondichters geeignet ist und sich deshalb, ebenso wie die Ode in der Poesie, dem Epischen anzunähern vermag, während die Kammermusik mehr die engere Welt eines nur individuellen Empfindungslebens austönt.

Für die letztere ist — ob nun zufällig oder nicht — auch ihr Name, nämlich eben ihre Bezeichnung als „Kammermusik" höchst charakteristisch. In unserem Zimmer, in unserer Kammer kehren wir eben am häufigsten bei uns selber und in der unserem Herzen am nächsten stehenden Welt ein, zeigen wir uns daher von unserer subjectivsten und individuellsten Seite. So auch der Tondichter, der in der Sonate, im Streich-Quartett u. s. w., sowohl bezüglich der Ausführenden wie der Hörenden, an einen ausgewählten engeren oder vertrauteren Kreis denkt.

Der Name der Sinfonie dagegen deutet auf ein Zusammenwirken, auf eine Harmonie vieler und verschiedener Kräfte und Elemente. Hier wird daher schon aus jenem engsten Kreise der Freunde, der Familie und des Hauses, der bei der Kammermusik

nicht überschritten zu werden braucht, hinausgetreten, hier soll durch Massen auf die Masse gewirkt werden, und wenn demungeachtet auch hier die Grundempfindung des Tondichters noch eine lyrische bleibt, so muss sie doch schon einer Art und Gattung angehören, die an das gemeinsame Gefühl und Verständniss Vieler appellirt.

Wir machten im fünften Capitel des ersten Abschnittes, bei der Erörterung der Gruppirung der Künste bezüglich der grösstmöglichsten Emancipation einer jeden einzelnen, darauf aufmerksam, dass die Tonkunst nur in der Instrumentalmusik ganz selbständig erscheine, wir es daher gewissermaassen nur in dieser mit absoluter Musik zu thun hätten. Hier nun wird es uns klar, dass dies mit dem vorwaltend lyrischen Charakter der Tonkunst im Einzelnen wie im Ganzen, dessen unbehindertster, reinster Ausdruck eben die Instrumentalmusik ist, zusammenhängt. Haben wir doch schon erfahren, dass, ausser der Instrumentalmusik, auch die Mehrzahl ihrer übrigen Richtungen, nämlich die gesammte eigentliche Kirchenmusik, nicht weniger die unermessliche musikalische Literatur des Liedes und Volksliedes, unter die Gattung der musikalischen Lyrik gehören.

Was nun das musikalische Drama: die Oper betrifft, so entdecken wir in ihm sogar eine Möglichkeit die dramatische Wirkung zu steigern, derer die Poesie entbehrt. Die Musik vermag es nämlich, verschiedene Empfindungen verschiedener Personen gleichzeitig zum Ausdrucke zu bringen, während die Poesie nur eine nach der andern reden lassen kann. Man denke an das *Sextett*, oder an das *erste Finale* im Don Juan. Die Oper vermag somit, nach einer gewissen Seite hin, dramatischer zu sein, als das Drama selber. Wir dürfen aber freilich hierbei nicht vergessen, dass die Musik in der Oper immer im Zusammenhange mit der Poesie wirkt und dass sie die besprochenen, noch über die des poetischen Drama's hinausgehenden Wirkungen eben nur einer Vereinigung ihrer Hülfsmittel mit denen der Poesie verdankt.

Sehen wir nun, nachdem wir die Identität der drei Stylformen: der epischen, lyrischen und dramatischen, in den musischen Künsten nachgewiesen, ob ein solcher Nachweis auch in den bildenden Künsten möglich ist.

In der Architektur zeigt sich episches Element — um seine Erscheinung an einem bestimmten Kunstwerk deutlich zu machen — besonders prägnant am griechischen Tempel. Wir finden hier das, was wir am Epos sein Wachsen in die Breite der Welt nannten, in der horizontalen Grundlinie und Grundform des Gebäudes wieder. Denn wenn die Säule auch vertical die horizontale Decke trägt, so ist der Eindruck des Gebäudes in seiner Gesammtheit doch der einer horizontalen Ausdehnungsform, die sich auch, aus

einiger Ferne gesehen, sofort als seine vorwaltende Richtung darstellt, während die Säule in diesem Falle nur noch als untergeordnetes Glied, und zwar mehr als ein tragendes, wie emporstrebendes wirkt.

Auch der dem Epischen eigenthümliche Eindruck des Maass- und Ruhevollen überkommt uns beim Anschauen des griechischen Tempels. Wir haben es hier nicht, wie in der Gothik, mit einem unaufhaltsamen Hinaufstreben nach einem letzten Gipfel hin, sondern mit einer unveränderten und daher durchaus sich nicht steigernden Wiederholung ein und derselben, in gleichmässigen Zwischenräumen wiederkehrenden Gliederung zu thun, die uns unwillkührlich an die Gleichförmigkeit der Rhythmik des Hexameters erinnert. Da wir nun aber nicht wohl von einer epischen Architektur reden können, so umschreiben wir die zu dieser Gattung gehörigen Bauwerke am besten mit der Bezeichnung: monumentale Architektur, die einerseits, wie das Epos, auf ein Vergangenes und seine Darstellung zurückweist, während sie sich andererseits ganz besonders beim antiken Tempel rechtfertigt. Denn der antike Tempel ist nicht um der Gemeinde willen da, wie die christliche Kirche, die die Gemeinde in ihrem Innern umschliesst; dieselbe verharrt im Gegentheil in seinen Vorhöfen oder ausserhalb der Mauern. Ebensowenig ist der Tempel, der zwar in seiner rohesten Gestalt dem Bedürfniss errichtet worden, das im Innern befindliche Götterbild zu umschliessen und zu schützen, nur bei dieser seiner ersten Bestimmung belassen worden. Dazu würde er weder einer solchen Ausdehnung in die Länge und Breite, noch der, gerade an seiner Aussenseite so hoch entwickelten Pracht der Gliederung und Construction bedürfen. Er ist demnach ein dem Gotte dargebrachtes Weihgeschenk; ein, seinem Andenken und den auf ihn bezüglichen Traditionen errichtetes Monument.

Nimmt man noch hinzu, wie ganz die Construction seines Baues darauf berechnet ist, auch einer monumentalen Sculptur Gelegenheit zu geben, sich an ihm zu entfalten, sei es in *Giebelfeldern* und *Metopen*, sei es in *Friesen* oder auf seinem *First*, und wie auch eine solche Sculptur stets der Verherrlichung derjenigen Mythen und Ueberlieferungen gewidmet ist, die sich auf den im Innern befindlichen Gott oder Heroen beziehen, so kann man nicht mehr daran zweifeln, dass ihm ein dem Epischen entsprechendes Element innewohne. Er ist, wie das Epos, der Rahmen zur Darstellung von grossen und in das Mythische streifenden Ereignissen einer uralten Vorzeit, oder der Heldenthaten einer grossen Vergangenheit. Am deutlichsten wird diese seine Beziehung zum Epischen, wenn er unmittelbar einem Heroen, z. B. einem Theseus oder Herkules errichtet und geweiht ist, oder wenn er, wie die *Walhalla* bei Regensburg, (die wir hier als ein modernes

Beispiel monumentaler Architektur anführen,) die Bedeutung einer Ruhmes- oder Gedächtnisshalle der Helden und Geistes-Heroen einer ganzen Nation gewinnt.

Wir schliessen der grösseren Deutlichkeit halber hier gleich auch die epische Plastik und Malerei an, die wir ebenfalls beiderseits am besten mit dem Namen einer monumentalen bezeichnen.

Die vom epischen Geiste durchwehte Plastik knüpft, wie schon erwähnt, unmittelbar an den antiken Tempel an. Die Darstellung in den *Friesen, Giebelfeldern* und *Metopen* des Parthenon, z. B. die an demselben dargestellten *Umzüge der Panathenäen*, die *Kämpfe der Lapithen und Centauren*, die *Geburt und Geschichte der Pallas Athene;* die *Kämpfe* ferner *der Troer und Griechen* am Tempel zu Aegina, die *Giebelgruppe der Niobiden*, die *Reliefs* vom Mausoleum zu Halikarnass, die *Friese* vom Theseustempel und dem Tempel zu Bassae, u. s. w. sind völlig epischer Natur. In allen wird uns die Geschichte von Göttern, Halbgöttern oder hervorragenden Sterblichen erzählt; es sind in Marmor gemeisselte Epopöen. Auch die gleichförmig sich fortsetzende, weit hingestreckte Linie sowohl der Friese, wie der Giebelfelder, nicht weniger die, bei aller Bewegung das künstlerische Gleichgewicht wiederherstellende symmetrische Anordnung der letztern, sind epische Elemente.

Unter den Schöpfungen moderner Sculptur gehören Thorwaldsen's *Alexanderzug*, Schwanthaler's *Befreiung Germania's* und *die Hermannsschlacht* in den Giebelfeldern der Walhalla, dessen *Fries der Kreuzzüge* im Münchener Königsbau, Rietschel's und Hähnel's Gruppen in den Giebelfeldern der Opernhäuser von Berlin und Dresden hierher.

Es darf uns nicht beirren, dass die in den Friesen mitunter vorkommenden Kämpfe — so in der antiken Sculptur z. B. der Kampf der Lapithen und Centauren, oder der Aeaciden, — mehr dramatischer, als epischer Natur zu sein scheinen. Wollen sie doch nichts für sich selber sein; stellen sie sich uns doch nur als Theile eines grösseren Ganzen, einer fortlaufenden Erzählung dar und sind daher, ebensowenig wie die Kämpfe der Troer und Achäer in der *Ilias*, oder der Burgunden und Hunnen im *Nibelungenliede*, im eigentlichsten Sinne dramatisch. Und hier wird es auch bedeutsam, dass solche Darstellungen vorzugsweise als *Haut-* oder *Basreliefs* vorkommen. Es tritt dem zu Folge ihre volle Wirklichkeit etwas zurück, sie sind — soweit die Sculptur dies überhaupt auszudrücken vermag — mehr gemalt und erzählt, als reale Gegenwart, erscheinen daher dem im Innern befindlichen kolossalen Götterbild und den völlig herausgearbeiteten Giebelgruppen gegenüber, als nebensächlich und secundär, weshalb sie

auch — ähnlich den im Epos geschilderten Kämpfen — mehr in einen epischen Rahmen eingeschalteten dramatischen Episoden gleichen, die uns, wie dort durch die Sage, so hier durch den, der Erinnerung an die Geschichte der Götter und Heroen geweihten Tempel übermittelt werden. Wir werden weiter unten sehen, dass die eigentliche dramatische Sculptur sich umgekehrt an kein Drittes anlehnt, sondern in voller Selbständigkeit und ganz ungetheilter Gegenwart vor uns steht und wirkt.

Zur epischen Sculptur gehören ferner alle diejenigen Werke der Plastik, in denen das Element der Ruhe, Grösse, Majestät oder einer gewissen Gemessenheit und Hoheit vorwaltet. Nicht weniger solche, denen die Schönheit um ihrer selbst willen Gegenstand wird, die sie daher am liebsten in unverhüllter Natur und in ruhevoller oder höchstens sanftbewegter Haltung darstellen. Es leuchtet ein, dass die Persönlichkeiten, die sie sich hierzu wählt, meist einen idealen Zug werden besitzen müssen, welcher sie lieber der Vergangenheit, die in Sage und Mythos lebt, als der Gegenwart wird angehören lassen. Aber ebenso, wie uns das Epos die Vergangenheit ganz nahe rückt, bringt uns auch die epische Plastik das Erhabene oder Schöne dadurch, dass es beide in realster Wirklichkeit und als unmittelbarste Natur auffasst, wieder in nächste Nähe. —

Alle ruhenden oder nur eine sanfte Bewegung gewahren lassenden Götter und Heroenbilder, daher sowohl die in erhabener Ruhe thronende Statue eines Zeus, wie die die höchste Schönheit unverhüllt darstellenden Venusstatuen, zählen hierher. Nicht weniger — um Neuere zu nennen — eine Dannecker'sche *Ariadne auf Naxos*, eine Schwanthaler'sche *Bavaria*, eine Rauch'sche *Königin Louise* u. s. w. — Es ist solchen Bildwerken charakteristisch, dass sie uns mehr zu einer ruhigen, wenn auch bewundernden Contemplation, als zu heftigen Gefühlen und Empfindungen anregen. Auch in der räumlichen Entfernung, in der die monumentale Plastik sich meist dem Beschauer darstellt, sei es durch Erhebung auf ein Postament, oder in die Höhe der Giebelfelder und Friese, liegt episches Element. — Sie steht uns, gleich der Vergangenheit mit ihrer Tradition, nicht mehr nahe, sondern entrückt uns ihre Gestalten, wie das Epos zeitlich, so ihrerseits räumlich in eine gewisse Ferne, hebt sie, gleich jenem, über das Niveau des Alltäglichen empor. Deshalb gehören auch Denkmale, wie das auf hohem Postamente befindliche *Friedrich's des Grossen* von Rauch, das *des grossen Kurfürsten* von Schlüter, das *Doppeldenkmal Goethe's und Schiller's* von Rietschel u. s. w. in einem gewissen Sinne hierher. Sie verhalten sich etwa zum antiken Friese, oder der Gestalt des griechischen Gottes, wie der historische oder culturhistorische Roman zum Epos.

Wie die monumentale, d. h. epische Plastik das Aeussere

der monumentalen Architektur schmückt, so wird die epische Malerei in den meisten Fällen das Innere solcher monumentalen Gebäude zieren. Wir haben es in ihr daher vorzugsweise mit Fresken, wie in der Plastik mit Friesen zu thun. So gehören z. B. — um gleich das Höchste zu nennen — cyklische, oder in einer innerlich fortlaufenden Beziehung sich aneinander reihende Darstellungen, wie Raphael's *Loggien* und *Stanzen* hierher. Der christliche Vorwurf derselben darf uns so wenig über das in ihnen vorwaltende epische Element täuschen, wie wir uns über den epischen Charakter von Oratorien, die die Glaubenshelden des alten und neuen Testamentes behandeln, täuschen lassen durften. Wie es sich in jenen Oratorien weniger um die eigentliche Andacht und Gebet austönende, oder dem Cultus dienende Kirchenmusik, als um das musikalische Heldengedicht handelt, so handelt es sich in jenen cyklischen Darstellungen der Malerei weniger um religiöse Stimmungsbilder, oder um die Beschaffung einzelner ausgewählter, der gottesdienstlichen Verehrung geweihter Altarblätter und Heiligenbilder, als um eine zusammenhängende und plastisch objective Darstellung der Geschichte der Religion.

Selbstverständlich gehören auch cyklische Arbeiten, wie Cornelius' *Fresken zur Ilias* in der Münchener Glypthotek, Schnorr's *Fresken zu den Nibelungen* im Münchener Königsbau, Kaulbach's, die Weltgeschichte in sechs Bildern behandelnden *Wandgemälde im neuen Berliner Museum*, zur monumentalen oder epischen Malerei. Selbst ein, einen so transscendentalen Gegenstand behandelnder Cyklus, wie Cornelius' *Cartons zum Campo santo* in Berlin müssen wir zur epischen Gattung zählen, wenn er dieselbe auch ebensowenig ihrem innersten Kerne nach ausspricht, wie dies Dante's *göttliche Komödie*, trotz ihrer epischen Form, thut. Das Epische liegt hier aber einerseits wiederum im Cyklischen, in welchem sich — eines das andere ergänzend und erklärend — Bild an Bild reiht, wie sich im Epos Gesang auf Gesang zurückbezieht, andererseits in der Darstellung, wenn auch zukünftiger, so doch seit Jahrtausenden prophezeihter, daher abermals der Vergangenheit und Tradition angehörender Ereignisse. Auch die Bestimmung dieser Cartons für ein *Campo santo*, und die damit gebotene Zurückbeziehung auf die daselbst ruhenden und zum Theil persönlich mit in die Darstellung verflochtenen Todten, hat, wie alles, ohne Sentimentalität, dem Andenken und der Erinnerung Geweihte, einen epischen Zug.

Unter den Staffeleibildern oder auf isolirten Tafeln ausgeführten Gemälden zählen wir diejenigen zur epischen Malerei, die, indem sie einen Moment aus einer, der Tradition angehörenden Erzählung, oder aus dem Dasein des Helden einer solchen Erzählung darstellen, dabei zugleich jenes Element plastischer Hoheit und Ruhe, verbunden

mit einer gewissen Naïvetät und einer überall sich verständlich machenden Natürlichkeit erkennen lassen, die dem wahrhaft Epischen stets eigen sind. Wir zählen dahin z.B. Leonardo da Vinci's bekanntes *Abendmahl*, Paul Veronese's *Hochzeit zu Canaan*, Pordenone's *Ehebrecherin* u. s. w. Die Gestalt des Heilands erscheint hier überall im höchsten Sinne vermenschlicht und dadurch, aus dem Transscendentalen und Spiritualistischen, in eine sogar ganz locale Nähe und Wirklichkeit gerückt, daher zugleich in naïv rührender und dennoch erhabener Weise verweltlicht. Wir erinnern hier nochmals — ohne deshalb diesem Umstande ein zu grosses Gewicht beilegen zu wollen — daran, dass solche Bilder sich, wie alles Epische überhaupt, mehr in die Breite wie in die Höhe, somit in vorwaltend horizontaler Linie auszudehnen lieben.

Versuchen wir nun Schöpfungen der bildenden Kunst kenntlich zu machen, in denen sich vorzugsweise ein dramatischer Geist offenbart.

In der Architektur ist der Begriff des Dramatischen, wenigstens in seiner eigentlichen Bedeutung, natürlich abermals nicht anwendbar. Handelt es sich doch im Dramatischen in erster Linie um Conflicte einander entgegengesetzter Persönlichkeiten, welche die Baukunst schon aus dem Grunde nicht auszudrücken vermag, weil sie es nicht mit Persönlichkeiten zu thun hat. Setzen wir jedoch, statt verschiedener Persönlichkeiten, verschiedene Baustyle, so finden wir eine Gattung von Architektur, die sich die Aufgabe stellt, diese verschiedenen Baustyle — wie das Drama, das ja auch Gegensätze in einer höheren Einheit lösen will — zu verschmelzen und zu versöhnen. Wir nennen eine solche Architektur wohl am kürzesten eine stylisirte Architektur, mit welchem Ausdruck wir andeuten möchten, dass man es in derselben nicht mehr mit einer naïven, wie ein Naturproduct durch den besonderen Geist eines Zeitalters instinctiv entwickelten, sondern mit einer bewussten, sich an verschiedenen Stylen und deren Vermittelung versuchenden Architektur zu thun habe.

Wie das Drama epische und lyrische Elemente verschmilzt und eint, so strebt die stylisirte Baukunst danach, Elemente der monumentalen mit Elementen der idealen Architektur zu vermitteln. Der Renaissancestyl gehört daher in allen den Fällen hierher, wo er antike und mittelalterliche Architektur zu verschmelzen versucht. Wir dürften, besonders wenn wir seine Geschichte noch nicht als abgeschlossen ansehen, auch in Zukunft noch neue Erscheinungen aus einem solchen Principe hervorgehen sehen; Erscheinungen, durch die es vielleicht erst ganz anschaulich werden wird, dass wir es hier mit einer Stylform zu thun haben, die sich, gleich der dramatischen, die Aufgabe gestellt hat, die Gegensätze im Kunstwerk zu vermitteln, das scheinbar Unversöhnbare, das schein-

bar einander Ausschliessende, in eine höhere Einheit zu verschmelzen.

Am hervorragendsten findet sich, wie schon im vorigen Capitel erwähnt wurde, diese Gattung in Bauwerken vertreten, wie die *Kathedralen von Sct. Peter*, *Sct. Paul* und *Sct. Markus* in Rom, London und Mailand, der *Dom zu Florenz*, *Sct. Pierre zu Caen*, oder in monumentalen Gebäuden, wie die *Pinakothek* und *Glyptothek* in München, die *Museen* in Dresden und Berlin, der *Palazzo Pitti* und der *Palazzo Strozzi* zu Florenz, der *Dogen-Palast* in Venedig, *Schloss Chambord* in Frankreich, das *Louvre* und die *Tuilerien* in Paris, das *Schloss zu Heidelberg*, das *Rathhaus zu Köln* u. s. w.

Die Sculptur, die es mit Persönlichkeiten zu thun hat, kommt aus diesem Grunde dem Dramatischen schon um einen bedeutenden Schritt näher als die Architektur. Da aber auch sie nicht — wie Musik und Poesie, die das Drama in einer Zeitfolge vor uns entwickeln — eine Situation aus der andern folgen lassen kann, so sieht sie sich auf einen einzigen dramatischen Moment, der immer zugleich auch der des erschütterndsten Conflictes oder der Katastrophe sein wird, beschränkt.

Alle, eine kämpfende Bewegung darstellende und zugleich von Wänden und Gebäuden losgelöste, somit in voller Selbständigkeit, Gegenwart und Freiheit entwickelte Plastik ist daher eine dramatische. Die *Laokoongruppe*, die *Gruppe des farnesischen Stiers*, die *Gruppe der beiden Ringer*, die *Galliergruppe* aus der Villa Ludovisi u. s. w., stellen nicht nur dramatische Vorgänge dar, sind nicht nur heftig äusserlich und innerlich bewegte Situationen, oder Kämpfe des Gleichartigen mit dem Gleichartigen, oder eines Höheren mit dem Thierischen, sondern erregen auch, wie das Drama, Furcht und Mitleid, sind, wie dieses, ganz Gegenwart und versetzen uns, indem sie uns die Katastrophe entweder schon in ihrem tragischen Ausgang erleben, oder doch in bangen Zweifeln über denselben lassen, in eine ächt dramatische Spannung. Auch Werke, wie die, die Treppenwangen des alten Berliner Museums schmückende *Amazone* von Kiss, oder der mit dem Löwen kämpfende Reiter von Wolff, endlich Darstellungen, wie die oft wiederkehrende des den Drachen überwindenden *Sct. Georg*, wie der *Raub der Proserpina*, oder der *Raub der Sabinerinnen* durch römische Krieger, die *Entführung überraschter Nymphen durch Satyre*, u. s. w., gehören hierher.*)

---

*) Dass wir mit unserer, manchem vielleicht gewagt erscheinenden Betonung einer epischen und dramatischen Sculptur nicht mehr vereinzelt dastehen, ersehen wir aus Lübke's *Geschichte der Plastik*, in welcher es unter anderem S. 205 heisst: „So sehen wir in Werken wie der *Laokoon* die letzte Stufe einer selbständigen Entwickelung der grie-

Wiederum befähigter als die Sculptur, dramatisch zu wirken, ist die Malerei, und zwar, weil es ihr nicht so schwer wie jener fällt, grosse einander widerstreitende Gruppen darzustellen. Doch hat die Sculptur, wenn sie auch bezüglich solcher Gruppen einfacher auftreten muss, vor der Malerei die wirklich im Raume vorhandene volle Körperlichkeit ihrer Gestalten voraus, welche, vermöge ihrer Realität und ihrer hierdurch weit eindringlicher sich geltend machenden Gegenwart, ungleich dramatischer wirkt, wie der in der Malerei nur gegebene Schein der Personen und Dinge. Wir können es darum an schlichten Naturmenschen erleben, dass sie an einem Bilde, das eine bewegte Handlung oder einen Kampf zum Gegenstande hat, gleichgültig vorübergehen, während eine, einen Kampf oder einen gewaltsamen Tod darstellende Gruppe der Plastik ihnen meist imponiren, sie in Spannung versetzen, oder mit Schrecken und Mitleid erfüllen wird.

Die dramatische Malerei hat dagegen wieder vor der Sculptur voraus, dass sie nicht, wie diese, nur eine einzelne bewegte Gruppe, sondern, wo es ihr darauf ankommt, auch bewegte Massen, so wie zugleich deren architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund und mit diesem die Bühne darzustellen vermag, auf welcher ihr Drama sich entwickelt. Hierzu kommt noch, dass eine Kämpfe darstellende Sculptur meist auf das Nackte oder ein ganz ideales Costüm beschränkt ist, daher auf Gestalten, die der Natur oder der Mythe und Sage entnommen sind, während die dramatische Malerei, gleich dem Drama selber, die Welt in ihrem ganzen Reichthum von Individualitäten und Persönlichkeiten zu spiegeln vermag, wie er sowohl aus der Verschiedenheit von Nation, Zeit und Costüm, als auch aus dem Wechsel von Klima und Localität hervorgeht. Daher dürfte auch das historische Genre, sobald es darin auf das Erfassen einzelner dramatischer Brennpunkte oder Conflicte ankommt, das der dramatischen Wirkung in der Malerei Günstigste sein.

---

chischen Plastik, die äusserste Steigerung, deren das Pathos fähig war. Dem inneren Gehalt entspricht denn auch die Form. Alle früheren Gruppencompositionen, selbst noch die der *Niobiden*, waren aus einer Anzahl von Einzelgestalten zusammengesetzt, die gleichsam in epischem Bezuge zu einander standen. Im *Laokoon* ist zum ersten Male eine innigere dramatische Verschlingung mehrerer Gestalten zu einem Ganzen wahrzunehmen.“ — Lübke rühmt ferner vom *Laokoon*, dass der Künstler in dieser Gruppe drei aufeinander folgende Momente der Handlung, in einen einzigen Moment zusammengefasst habe. Ueber die *Gruppe der Ringer* in Florenz sagt er: „Der Unterliegende erscheint zwar augenblicklich im Nachtheile, jedoch nicht so, dass die Sache bereits entschieden wäre. Vielmehr hält die Ungewissheit des Ausgangs den Betrachtenden in ähnlicher Spannung, wie in den Ringschulen die Zuschauer bei solchen Scenen.“ — Diese und ähnliche Schilderungen bewegter plastischer Bildwerke deuten jedenfalls auf eine, der unsrigen verwandte Auffassung des Dramatischen in der Sculptur.

Die Sculptur wird ferner, da sie blicklos ist, immer nur Kampf oder heftige, die Gesichtszüge verändernde Affecte darstellen müssen, wenn sie dramatisch wirken will. Die Malerei dagegen, der der Ausdruck des Auges Hauptsache ist, und die in Verbindung mit diesem auch noch durch Schatten, Licht, Farben und deren Abtönung wirkt, daher nicht nur eine äusserliche, sondern auch eine innerlich tiefe und heftige Bewegung darzustellen vermag, wird hierdurch den Kreis ihrer auf einen dramatischen Eindruck abzielenden Darstellungen bedeutend erweitert sehen.

Wollen wir uns nun allgemein ausdrücken, so können wir sagen, dass alle einen Kampf darstellende Malerei, sei derselbe ein in Handlungen, oder ein nur im Ausdruck zu Tage tretender, und ebenso eine, das Nahen eines Conflictes oder einer Katastrophe ahnen lassende Malerei dramatisch wirke.

In Lessing's: *Huss vor dem Concil zu Costnitz* haben wir eine Darstellung eines mehr innerlich wirkenden Conflictes, der zugleich, wie das Drama, seine künftige Lösung schon in sich trägt. Wir sehen, dass bei diesen, entweder eine geistreiche Blasirtheit und diplomatische Schlauheit, oder grenzenlose Herrschsucht ausdrückenden Cardinälen, dass bei diesen, Hochmuth, Wohlleben und niedrige Sinnlichkeit, oder bornirten Fanatismus ausdrückenden Bischöfen keine Gnade für den bleichen Mann zu hoffen ist, der vor ihnen um sein Leben spricht; aber wir sagen uns auch, dass der Geist heiliger Wahrheit und überzeugungstreuen Todesmuthes, der von den verklärten Zügen des Märtyrers leuchtet, über die Gesinnungen der ihn umgebenden Versammlung schliesslich triumphiren müsse.

In den, im künstlerischen Wettkampf entworfenen *Schlachten-Cartons* Leonardo da Vinci's und Michel Angelo's ist umgekehrt der äussere Conflict und die durch äussere Bewegung sich mittheilende dramatische Spannung vorwaltend, obgleich auch hier von dem entsprechenden Ausdruck des Innern begleitet. Kennzeichnend für die Fülle dramatischen Lebens, die in beiden Cartons zu Tage tritt, ist es, dass die von Goethe gegebene Beschreibung derselben, die freilich völlig den in diesen Meisterstücken lebenden Geist athmet, selber wieder dramatisch wirkt. —

Als ebenfalls hierher gehörend führen wir Schrader's *Abschied Karl's I. von England von seinen Kindern*, Paul Delaroche's *Marie Antoinette*, nach der Verkündigung ihres Todesurtheils von der Hefe der Bevölkerung von Paris geschmäht, und desselben Meisters *Söhne Eduards* an. In letzterem Bilde wirkt das Hündchen, das in die dunkle Gallerie hinausblickt, als spüre es von dort her das Nahen von etwas Fremdem und Verdächtigem, höchst

dramatisch, besonders im Gegensatz zu den beiden bleichen Kindern, deren bevorstehender Mord sich auf diese Weise ankündigt.

Freilich wird bei solchen Arbeiten eine Kenntniss des historischen Gegenstandes vorausgesetzt. Ein Theil der dramatischen Wirkung liegt daher scheinbar ausserhalb des Bildes. Jedoch nur eben scheinbar. Leutze's *Washington auf dem Delaware* würde z. B. auch ohne Kenntniss des Gegenstandes dramatisch wirken. Wir sehen heftige Ungeduld, Erwartung und ein unaufhaltsames Vorwärtsstreben in den Zügen und Gesten aller Gestalten des Bildes. Dies und der Zorn, mit dem die Ruderer die Eisschollen zerschlagen, die das Schiff in seinem Fluge hemmen, im Gegensatze endlich dazu die Köpfe der Hauptpersonen, deren von Muth und Enthusiasmus leuchtende Blicke diese Hindernisse so wenig bemerken, dass sie im Geiste schon an dem Ufer, dem sie zusteuern, weilen, sagen uns, dass es sich hier um mehr handele, als um eine Strom-Ueberfahrt durch Eisschollen, und so entsteht eine heftige, dem Ausdruck des Bildes entsprechende, dramatische Spannung in unserm Innern. Erfahren wir nun den Gegenstand, so wird höchstens unsere Neugierde befriedigt, die über uns gekommene dramatische Spannung aber weniger erhöht, als erklärt. —

Wir erwähnten an einer frühern Stelle, dass wir die Architektur nur in den Fällen als selbständig erachten könnten, wo sie für sich allein, nämlich ohne dazu der Mitwirkung irgend einer andern Kunst zu bedürfen, eine Idee oder eine bestimmte Richtung der Empfindung ausspreche. Eine solche ideale Baukunst enthält zugleich das lyrische Element der Architektur.

Die gesammte christliche Baukunst, am ausgesprochendsten die Gothik, gehört hierher. Nicht nur bedarf der gothische Dom, um zu seiner Wirkung zu gelangen, keiner Anlehnung mehr an eine andere Kunst, sondern hat auch, soweit er als Kunstwerk in Betracht kommt, keinen Nebenzweck mehr ausser dem der Verwirklichung des künstlerischen Ideals. Er ist keine Hülle mehr für den im Innern körperlich anwesenden Gott, (denn der rein gebliebenen Empfindung blieb auch Christus, der in der Gestalt des Gekreuzigten auf Altären und Bildern verehrte, nur symbolisch anwesend), sondern ein Bau, der die in seinen Hallen versammelte Gemeinde, durch die in seiner architektonischen Construction symbolisch ausgedrückte Verkörperung eines Strebens nach einer überirdischen Welt, oder durch die Versinnbildlichung einer brünstigen Sehnsucht nach einem über den Sternen thronenden unsichtbaren Gott, mit sich vom Irdischen losreissen und zum Himmel emporleiten will. Deshalb ist ihm, umgekehrt wie dem griechischen Tempel, der sich in horizontaler Richtung weithin über den Boden lagert, die verticale Richtung eigenthümlich. Alle seine Linien strömen gleichsam nach oben, seine Glieder leiten über-

einstimmend den Blick zur Höhe empor, ja die horizontale Linie ist — wenn wir die Gallerien an den Kathedralen normännisch-französischen Styles ausnehmen — völlig verschwunden, ebenso wie alles Lastende und Tragende, da sich ja auch die hohen Gewölbe, steilen Dächer, Fenster, Portale und Thurmpyramiden zuspitzen und ins Unendliche hinausweisen. Das Sehnen aber nach einem Fernen, Unerreichbaren, nach einem irdischen oder himmlischen Ideal, ist die eigentlich treibende Kraft bei hohem lyrischem Schwunge. Der gothische Dom ist daher soweit lyrisch, als dies die Architektur überhaupt zu sein vermag.

Es kann z. B. kaum ein architektonisches Motiv gedacht werden, das entschiedener aus einer lyrischen Stimmung hervorginge, als die *Kreuzesblume*, in welche die Thürme und *Fiale* nach oben auslaufen, gleichsam als schlage die auf ihrem Gipfel angelangte Sehnsucht noch einmal schmachtend die Augen zum Himmel auf. Und sind die grossen *Fenster-Rosen* über den Portalen — die von Weinlaub, Eichenblättern, Epheu und Blumen umrankten *Pfeilercapitäle* — die, in der Weise sinnig empfundener Arabesken, den harten Stein schmückenden und ihn gleichsam zum Blühen bringenden *Ornamente* — die in glühenden Farben prangenden und geheimnissvolles Licht im Innern verbreitenden *Chorfenster* etwas anderes, als der Ausdruck einer, von tiefer schwärmerischer Lyrik durchdrungenen religiösen Inbrunst? — In der Architektur wird sich aber eine lyrische Empfindung, bei der Würde und der Bedeutung dieser Kunst für das öffentliche Leben, immer nur nach religiöser Seite hin aussprechen können und hier musste ihr, aus der dem Himmel zugewandten, tief symbolischen und eine Jungfrau in frommer Romantik verklärenden Religionsanschauung des Mittelalters, eine weit tiefere Anregung kommen, als aus der, sich zur Welt und ihren Freuden neigenden Religionsanschauung des classischen Alterthums.

Höchst charakteristischer Weise zeigen sich die lyrischen Elemente in der Sculptur ebenfalls in unmittelbarem Anschluss an die christliche Baukunst. Da sie dort meist nicht weit über das Ornament hinausgeht, so können wir sie als eine ornamentale Sculptur bezeichnen. Die zwischen Sockeln, Spitzdächelchen und gothischem Stabwerk halb verborgenen, oder fast verschwindenden kleinen Heiligenstatuetten erscheinen, im Ganzen des germanischen Doms, nur als ein stylvoll gehaltenes Ornament, wozu auch ihre Gewänder, deren Faltenwurf den verticalen Linien und dem Geiste der christlichen Architektur ebenso verwandt ist, wie ihr das griechische Nackte widersprechen würde, das ihre beitragen. Selbst die in den Portalen grösser und selbständiger sich entwickelnden Figuren, oder die vielen, z. B. unter der riesigen Portal-Rose des *Strassburger Münsters* stehenden grossen und

kleinen Gestalten streifen noch an das Ornament, wie wir an anderer Stelle nachzuweisen denken. Hier wollen wir nur darauf aufmerksam machen, dass sich auch in der verhältnissmässig auffallenden Schlankheit dieser Figuren sowohl die, die Gothik beherrschende verticale Grundlinie, als auch der aller Lyrik innewohnende Zug ausspricht, das Körperliche und Irdische leicht, verklärt und vergeistigt erscheinen zu lassen. Wir verweisen in dieser Beziehung z. B. auf die Portalfiguren an der *Kathedrale zu Chartres* und auf die, der Sabina zugeschriebenen anmuthigen weiblichen Figuren an der Façade des *Strassburger Münsters*, deren Ausdruck fast bis in's Romantische spielt.

Recht auffallend zeigt sich der Zug der mittelalterlichen Sculptur, der Architektur überall sich anzuschliessen, in Werken, wo sie dieser nicht zu bedürfen scheint, oder wo sie sich von Gebäuden, als solchen, wenigstens äusserlich loslöst. Peter Vischer und Adam Kraft führen, in ihren hierher gehörenden Arbeiten, gleichsam erst wieder kleine, dem germanischen Style ähnelnde Gebäude auf, ehe sie eine Sculptur daran entwickeln; die letztere wird daher, wenn auch im Uebrigen weiter ausgeführt, abermals zum Ornament. Wir erinnern nur an das *Sebaldus-Grab* in *Sct. Sebald*, an das *Sacramentshäuschen* in *Sct. Lorenz*, oder an den *schönen Brunnen*, sämmtlich in Nürnberg.

Das Lyrische dieser ornamentalen Sculptur zeigt sich in dem Vorwalten eines innerlich bewegten, entweder individuell oder typisch gehaltenen Ausdruckes über Schönheit der Körperformen und Regelmässigkeit der Züge. Das Sinnige, Zarte, Demüthige, Fromme, Ergebene, Verklärte, oder das Tiefgebeugte, Zerknirschte, Hülfesuchende und, im Gegensatze dazu, das Verthierte, Unheimliche, Hässliche und Böse kommen hier zur Erscheinung, während regelmässige Schönheit entweder ganz ausgeschlossen ist, oder sich als dem Charakteristischen und Individuellen untergeordnet zeigt. Ein weiteres Kennzeichen dieser Sculptur ist, dass sie fast ausschliesslich eine innere und nur in seltenen Fällen eine äussere Bewegung darstellt. Unter diesem Gesichtspunkte gehören auch jener aus dem Alterthum uns erhaltene Jüngling hierher, der das liebliche weinbekränzte Haupt, dass der rückwärts erhobene Arm sanft umrahmt, wie in süsse Träume versenkt, an einen Baumstamm lehnt, die zartsinnig und ruhig gehaltene Gruppe Amor und Psyche, Thorwaldsen's, auf dem Grabe des Gemahls trauernde Gattin im *Campo santo* zu Pisa, oder seine Medaillons: *Nacht und Morgen*, sowie Rietschel's über den, auf ihrem Schoosse ruhenden Gekreuzigten, schmerzvoll hingebeugte Mutter, in der *Friedenskirche* zu Potsdam; ganz im Allgemeinen wiederum das Crucifix. Ferner kleine, plastische oder geschnitzte, für Zimmer und Gemächer angefertigte Statuetten und Figürchen, mit der Be-

stimmung, auf Consolen an den Wänden, oder auf Möbeln, aufgestellt zu werden. In den auf manchen Kamingesimsen, Damen-Schreibtischen u. s. w. befindlichen sogenannten Nippes-Sachen erkennen wir die Ausartung dieser Gattung, die sich hier in Spielereien verliert oder zur Fabrikarbeit hinabsinkt. Sie rangiren ungefähr in einer Linie mit den *Morceaux de Salon* und ähnlichen Mode-Artikeln und mit der Mode wechselnden Fabrikaten des musikalischen Virtuosenthums.

Reicher noch entwickelt, als in der Sculptur, zeigt sich das lyrische Element in der Malerei. Alles, was in dieser Kunst unter „Stimmungsbildern“ verstanden wird, gehört hierher; vor allen jene schon früher erwähnten Religionsbilder, die es weniger mit grossen Ereignissen und einem heroischen Märtyrerthum, als mit der Aussprache einer innigen und zarten Empfindung zu thun haben. Daher z. B. Francia's Jungfrau Maria, die vor ihrem in Blumen gebetteten Kinde in die Knie sinkt; van Eyk's gekrönte Maria, im Büchelchen lesend, vom *Genter Altarbild*, überhaupt die meisten Marienbilder, in denen die jugendliche Mutter oder das Jungfräuliche vorwalten, wie die Verkündigung durch den Engel, die Trauung, oder die Himmelfahrt. Die romantische Ergriffenheit des Künstlers in den meisten dieser Bilder setzt schon eine lyrische Stimmung voraus.

Aber auch solche religiöse Bilder, die eine Stimmung heiliger Ergebenheit, Ruhe, oder tiefer Trauer, aussprechen, sind lyrisch. Z. B. Christus am Kreuze, sobald es sich dabei nicht um eine Kreuzigung auf Golgatha, mit vielen Figuren und Gruppen, sondern ausschliesslich um den Gekreuzigten handelt, wie z. B. in *Guido Reni's* schönem Bilde: *Pater! in manus tuas commendo spiritum meum.* Das Bild lässt uns das Kreuz auf einsamer Höhe und auf dem Hintergrunde der wie Trauerflöre herabhängenden Nebel der beginnenden Nacht erblicken, und zwar in dem Momente, da jene ewigen Worte, mit dem letzten Seufzer dessen, der sie aushaucht, zum Himmel dringen. Hier ist alles von einer sanften, verklärten Trauer, von einer milden, weichen Lyrik durchweht, die sich uns ebensowohl in dem am fernen Horizonte verschwimmenden letzten Dämmer des hinabgesunkenen Tages, in der Stille und Einsamkeit der gleichsam um ihren Freund trauernden Natur, wie in der still und ergeben ihre Arme am Holze ausbreitenden herrlichen Gestalt, deren schönes Antlitz den Ausdruck der Milde trägt, fühlbar macht.

Auch ein Bild wie Mantegna's *Christus von Engeln betrauert* im Museum zu Berlin, oder wie das *Ecce homo* der Malerei: wir meinen jene für sich allein dargestellten dornengekrönten Christusköpfe, denen wir so häufig begegnen und unter denen wir, als einen der rührendsten, den Dürer'schen Kopf in der Nationalgallerie zu

Nürnberg nennen; endlich auch der Abdruck des Antlitzes des Heilands auf dem *Schweisstuch der Veronika* gehören hierher. *)

Die Tonkunst, welche in der Kirchenmusik Analoges bietet, kann uns recht über den lyrischen Geist solcher Arbeiten belehren. Die erwähnten Marien- und Christusbilder sind nichts anderes, als was das *Ave Maria*, das *Crucifixus*, das *Agnus dei* in der Musik sind, die, wie wir sahen — als einzelne Stimmungsmomente der den Cultus begleitenden eigentlichen Kirchenmusik — nicht zur epischen, sondern zur lyrischen Gattung in der Tonkunst gehören. Sie sind (von ihrem dogmatischen Zusammenhang abgesehen) selbst in der Zusammenstellung zur Messe nicht episch oder erzählend, sondern, wie das *Kyrie*, das *Gloria*, das *Credo* und das *Sanctus*, entweder Gebet und Preis, oder Bekenntniss und Andacht; ähnlich wie Altarblätter, deren Bestimmung ja ebenfalls, wie die der Kirchenmusik, die Erbauung beim Cultus ist, in ein und derselben Kirche vereinigt sein können, ohne sich darum in einem andern Sinne auf einander zu beziehen, als dass durch alle derselbe Geist der Frömmigkeit weht.

Ja wir können noch weiter gehen. Wie wir in der Musik selbst das *Requiem*, obgleich es den ungeheuern Vorgang des Weltengerichtes malt, in die eigentliche Kirchenmusik, daher zur musikalischen Lyrik, rechneten, so ist in der Malerei ein Bild von der Gattung des „jüngsten Gerichtes," sobald dasselbe nicht in einer epischen Folge, wie in Cornelius' *Cartons zum Campo santo*, sondern als selbständige Composition und auf einem einzelnen Blatte, einer einzigen Tafel, Leinwand oder Wand dargestellt ist, in den meisten Fällen ein Stimmungs- oder Phantasiebild, daher ein Spiegelbild der künstlerischen Individualität, die sich darin nach ihrer besonderen Art das Ende der Dinge ausmalt. Der Charakter des Stimmungs- und Phantasiebildes tritt bei diesem Gegenstande auch darin hervor, dass die durch ihn geschilderten Vorgänge eigentlich nirgend mehr an die Wirklichkeit anknüpfen, daher wie ein inneres Gesicht des Künstlers wirken. Visionen, Verklärungen, Himmelfahrten u.s.w. gehören darum ebenfalls hierher, so gut wie gewisse in Stoff und Stimmung ihnen verwandte Sätze der katholischen Kirchenmusik, z. B. ein *Signifer sanctus Michael*, ein *Tuba mirum*, ein *Resurrexit* u.s.w.

Wie wir auf die vorwaltend horizontale Linie der, der monumentalen Malerei angehörenden Bilder bereits früher aufmerksam

---

*) Wenn wir ebensowohl Christus am Kreuze, wie Christus nach der Geisselung ein *Ecce homo* nennen, so veranlasst uns hierzu die Verwandtschaft des geistigen Ausdrucks, wie der Situation beider Darstellungen. In einem engeren Sinne ist jedoch nur der gegeisselte Christus darunter zu verstehen, wie aus den Worten des 5. Verses des 19. Capitels im Evangelium Johannis hervorgeht: *Et dixit eis Pilatus: Ecce homo!*

machten, so wiesen wir auch schon früher darauf hin, wie sehr Kreuzesabnahmen, jüngste Gerichte, Himmelfahrten und andere verwandte Darstellungen in die Höhe zu wachsen lieben. Mehr aber noch als dies beweisen das von der Welt Gelöste, Mystische, Symbolische solcher Bilder und die fast immer pathologische Beziehung, in denen der Künstler zu ihnen steht, der hier nicht malen kann, was er nicht glaubt, ihren vorwaltend lyrischen Charakter. Es handelt sich in ihnen weniger um ein Object, das ja nur in der Vorstellung ihres Schöpfers existirt, als um das Subject und dessen innerliches Ergriffensein.

Lyrisch sind auch die ganze Genre-Malerei und das Portrait, ferner Frucht- und Viehstücke, Stillleben, die Blumen- und Arabesken-Malerei, so wie die gesammte Architektur- und Landschafts-Malerei. Lauten doch die Namen mancher Genrebilder völlig wie die Ueberschriften lyrischer Gedichte, z. B. *Mädchen am Brunnen* — *Loreley* — *Wasserfahrt* — *Mondnacht* — *Vergissmeinnicht* — *Am Abend* — *In der Schmiede* — *Kirchweih* — *Zigeunerleben* — *Elfenreigen* — *Abschied* — *Mittagsruhe im Walde* — *Auf der Heide* u. s. w. In allen sind, wie im lyrischen Gedicht, ein besonderer, einzelner Moment, eine vereinzelte anmuthende Situation, eine Spiegelung des Drinnen im Draussen, allgemeine, zum Theil undefinirbare Gefühle, Stimmungen und Empfindungen, oder das Humoristische, Schalkhafte, Zartsinnige, Reizende festgehalten.

Es kommt daher in ihnen, wie in der lyrischen Malerei überhaupt, auch erst die Farbe zu ihrer vollen Geltung. Denn, während es der monumentalen Malerei, die es, wie die monumentale Plastik, vorwaltend mit der menschlichen Gestalt und der Darstellung grosser Ereignisse zu thun hat, hauptsächlich auf Schönheit und Genialität der Zeichnung ankommen muss, fordern Verklärungen, Himmelfahrten und mystisch-symbolische Vorgänge — ebenso wie Genrebilder, mit ihrem Localton und Volkscostüm, Landschaften, mit ihrer Abtönung zur Ferne und wechselnder Beleuchtung — das nur den Farben eigenthümliche Element des Schwebenden und Duftigen, oder jenen, aus ihren Mischungen hervorgehenden Zauber und Schmelz, der sich ebenso wenig in Worte fassen lässt, wie die Wirkung von Tönen. Dem nur halb Ausgesprochenen, mehr Angedeuteten, als klar Entwickelten so manchen Stimmungsbildes entspricht auch ein gewisses Helldunkel, oder eine gewisse Weichheit und Verschwommenheit der Umrisse, deren Ursachen abermals die Farben und ihre Mischungen sind. Es ist interessant, wie früh schon in der christlichen Malerei, welche im Mittelalter vorwaltend eine Stimmungsmalerei blieb, das in der Farbe liegende, dem Wunderbaren so günstige Element des Leuchtenden, Fliessenden, oder des Verschwimmenden, Mittelhellen er-

kannt, und nicht nur an den Personen, sondern auch in landschaftlichen Hintergründen zur Wirkung gebracht wurde.

Wir bemerkten — beim Beginne unseres Nachweises der drei Stylformen in den Künsten — dass die Musik, wie überall, so auch hierbei, sich als eine vorwaltend lyrische Kunst offenbare. Dasselbe gilt von Architektur und Malerei, während Plastik und Poesie ihren Schwerpunkt im Epischen finden. Musik, Malerei und Architektur einerseits, Plastik und Poesie andererseits, treten somit abermals in ein Special-Verhältniss zu einander, das wir, bei Erörterung der Gruppirung der Künste bezüglich ihres Alters, berührten und das wir nunmehr unter einem neuen Gesichtspunkte sich wiederholen sehen.

Die Architektur ist eine vorwaltend ideale, nach dem von uns festgestellten Begriffe, also lyrische Kunst, weil sie nur auf diesem Felde selbständig erscheint und weil daselbst auch ihre bei weitem reichere und mannigfaltigere Entwickelung erfolgt. Es muss dies um so wunderbarer erscheinen, als keine Kunst ursprünglich in so weitem Umfange Bedürfnissen des täglichen Lebens dient und mit ihnen verwachsen ist, wie die Baukunst. Welchen ungeheuren Weg musste sie zurücklegen, um sich aus solchen realistischen, oder selbst grob materiellen Anfängen, zu dem spiritualistischen Gipfel ihrer Entwickelung, wie wir ihn in der Gothik wahrnehmen, zuzuspitzen! Wir wissen freilich, dass ein solcher Höhepunkt, nicht nur in der gothischen, sondern vielfach auch in der griechischen und christlich-romanischen Architektur angenommen worden ist, vermögen uns aber weder der einen, noch der andern Anschauung anzuschliessen. In keinem zweiten Style geht die Architektur so weit über das blosse Bedürfniss hinaus, um nur noch idealen Zwecken zu dienen, wie in der Gothik. Dieselbe stellt zugleich die historische Verwirklichung des Ideals dar, nach welchem die christliche Architektur, von ihren ersten, im Basilikenstyl gegebenen Anfängen unaufhaltsam und mit erstaunlicher Consequenz hinstrebte. Wir können daher, da doch bei aller Kunst Zweckmässigkeitsrücksichten erst in zweiter Linie zählen, nicht umhin, in der Gothik, aus demselben Grunde, der uns die Blüthe, als den Gipfel der organischen Entwickelung im Pflanzenleben erscheinen lässt, den Culminationspunkt der nach organischen Geistesgesetzen erfolgten Entwickelung der Architektur anzunehmen.

Ausser der Musik und Architektur nannten wir auch die Malerei eine vorwaltend lyrische Kunst. Unser Grund hierfür war hauptsächlich der, dass, unter ihren Gattungen, nur in derjenigen, welche lyrischen Geist und Ausdruck athmen, jedes Bild für sich, und ohne Commentar etwas bedeutet und zu seiner vollen Wirkung

gelangt, so wie, dass die Pracht und der musikalische Schmelz der Farben hier erst zu voller Entwickelung gelangen.

Was die Musik anbetrifft, so sei daran erinnert, dass die Lyrik ihren Namen der *Lyra* verdankt, dem vielgerühmten Saiteninstrumente, mit dem die Griechen ihre Gesänge begleiteten. So kommt auch noch dieser äussere Umstand zu den mehrfach berührten inneren Gründen, welche uns die Tonkunst als die lyrischeste der Künste bezeichnen liessen.

Im Gegensatze zu Architektur, Malerei und Musik, sind Plastik und Poesie darum vorwaltend episch, weil die eine, wie wir erfahren haben, im Monumentalen die andere im Epos am grossartigsten und selbständigsten erscheint und weil die Plastik im Monumentalen zugleich die grösste Fülle ihrer Schöpfungen entfaltet. Auch vermag ja eigentlich nur die Poesie zu erzählen. Sie findet daher gerade in der Ueberlieferung und in der Sage die Wurzeln ihres Seins. Dies lehrt ihre Geschichte, durch die wir erfahren, dass alle Poesie anfänglich nur Sage, d. h. Erzählung war. Hieraus geht aber hervor, dass sie sich in derjenigen Gattung, in derjenigen Stylform am heimischesten fühlen wird, die zum Erzählen die meiste Gelegenheit bietet; und zwar um so mehr, da sie sich hier zugleich in ihrem, von der Mitwirkung aller übrigen Künste emancipirtesten Elemente bewegt. Diese Gattung ist nun aber eben das Epos. Nur in ihm begegnen wir der Erzählung in ihrer Steigerung zur vollendeten Kunstform, nur in ihm entwickelt sich dieselbe zu einem Umfange und einer Objectivität, die es ermöglichen, eine von der Persönlichkeit des Dichters völlig losgelöste Welt nach allen Seiten hin erschöpfend zu schildern und darzustellen.

---

An den Schluss des ersten Buches unserer Arbeit gelangt, dürfte es nicht überflüssig sein, ein *Facit* der, aus der Betrachtung der Musik im Zusammenhange der Künste, für die Tonkunst gewonnenen practischen Resultate zu ziehen.

Eines der wichtigsten darunter besteht unzweifelhaft in dem Nachweis, dass sich die in der Musik vorhandenen Kunstformen auch in der Poesie, Architektur, Sculptur und Malerei wiederfinden. Zwar sind sowohl ihre Namen, wie die Bedingungen ihres Auftretens in fast allen Künsten verschieden; nicht aber ihr Wesen. Wir bewiesen dies an den Ausdehnungsformen, denen sich die Kunstformen, sowohl der musischen, wie der bildenden Künste, ohne

Ausnahme, und unter Offenbarung derselben geistigen Physiognomie, subordiniren liessen.*)

Aus einer solchen Thatsache mussten wir aber die Ueberzeugung schöpfen, dass der Begriff der Kunst von dem Vorhandensein organisch gegliederter Formen unzertrennlich ist, und dass Kunstformen nichts Willkührliches, sondern das Erzeugniss des natürlichen Wachsthums der Künste sind.

Die Musik wird daher — ebensowenig wie die bildenden Künste jemals ausserhalb ganz bestimmt abgerundeter und gegliederter Formen, Kunstwerke hervorgebracht haben — jemals ausserhalb der, im Laufe der Zeiten nach geistigen Bildungsgesetzen in ihr entstandenen, oder später noch entstehenden fest gegliederten formalen Gebilde, etwas leisten, was die Bedeutung eines Kunstwerkes beanspruchen kann.

Es giebt keinen verhängnissvolleren Irrthum, als der Glaube, die musikalischen Kunstformen seien im Grunde nur die Erzeugnisse der Schule und als solche hemmende Fesseln und Schranken für den Genius. Gerade so wie in der Architektur der *romanische* und *gothische Styl* sich als der tiefste und, für ihre Zeit, poetischeste Ausdruck des Geisteslebens ganzer Völker oder Zeitalter darstellen, so sind in der Musik der *Canon*, die *Fuge* und der durch beide bedingte polyphone Styl der tiefste künstlerische Ausdruck des Geistes- und Gemüthslebens ihrer Zeit. Sie haben sich nicht zufällig, sondern mit Nothwendigkeit zu dem entwickelt, was sie sind.

Deshalb verfiel die Kunst auch, wie wir später erfahren werden, in den Fällen, wo die Künstler sich über alle Kunstform glaubten hinwegsetzen zu dürfen, einem rohen Naturalismus, oder einer blos auf Sinnenreiz berechneten Spielerei, die bald zum Untergange des gesammten Kunstlebens der in Frage stehenden Periode führten.

Aus alledem geht hervor, welchen ästhetischen und praktischen Werth gewisse, in unseren Tagen laut gewordene Behauptungen besitzen, die die Kunstformen der Musik, so z. B. die Sonatenform, und zwar sowohl in der Gestalt der Sonate, wie der Sinfonie, für poesielose Producte der Theorie, oder für veraltete und von der Gegenwart überwundene Stylweisen der Tonkunst erklärten. Was einmal in der Kunst trefflich und in seiner Art vollendet gewesen, war es für alle Zeiten.

Hiermit ist einem Fortschreiten zur Bildung neuer Kunstformen gewiss nicht widersprochen. Haben frühere Zeiten einen, ihnen allein eigenthümlichen Ausdruck in gewissen besonderen Stylen und Formen der Kunst gefunden, so wird es auch unserer Zeit daran nicht mangeln. Es fragt sich jedoch, ob nicht, z. B. in

*) S. Cap. IX.

der Instrumental-Musik, die uns schon bekannte Sonatenform gerade diejenige ist, die am meisten dem Geiste der Gegenwart entspricht. Will doch auch der Geist unserer Zeit eine Versöhnung der Gegensätze, wie sie die Tonkunst in der Sonate versinnbildlicht, in Staat und Leben bewirken.

Wenn man demungeachtet von der Sonate absehen will, so ist den Bestrebungen unserer Tage gegenüber zu bemerken, dass noch niemals ein Fortschritt durch eine blosse Negation, wie sie in der Forderung der Auflösung aller organisch gegliederten Form liegt, in der Kunst erzielt worden ist. Die Geschichte der Kunst lehrt uns im Gegentheil, dass das Neue immer nur im Anschluss an das Alte, d. h. durch eine Hervorbildung neuer Formen aus den gegebenen, erzielt wurde und dass auch diese neuen Formen wiederum die gleiche Geschlossenheit, Abrundung und organische Einheit gewahren liessen, wie die früheren.

So werden wir also immer wieder auf die Sonate, als die jüngstentwickelte unter den musikalischen Kunstformen, zurückgewiesen. Um so mehr, da sie sich die höchste ideale Aufgabe aller Kunst überhaupt gestellt hat: die Verschmelzung nämlich verschiedener oder entgegengesetzter Principe und Motive in eine höhere Einheit. Darum dürfte sie auch nicht nur noch lange, sondern vielleicht für alle Zeiten die genialste und verklärteste Manifestation aller musikalischen Kunstentwickelung bleiben. Dies beweisen nicht nur unsere grossen Meister der Sinfonie, so wie die gerade durch Beethoven in unserem Jahrhundert noch stattgefundene weitere organische Fortbildung der Sonatenform, sondern auch der Umstand, dass alles, was man bisher an ihre Stelle hat setzen wollen, sich als unzureichend oder ungenügend erwiesen hat.

Dass freilich auch die geistreichste Kunstform, wenn der gedankenlose Kopf sich ihrer bedienen will, zur Schablone werden kann, betonten wir schon früher und brauchen daher hier nicht mehr darauf zurückzukommen. Die schöne Form des *Sonettes* — was wird sie, wenn der Poetaster oder geistesarmer Dilettantismus sich ihrer bemächtigen will?! Der tiefsinnige Styl der *Gothik* — zu welcher Kahlheit und Armuth sehen wir ihn sich verflachen, wenn ihn das blosse Handwerkerthum der Kunst, ohne jedes Eindringen in den Geist desselben, zu seinen Zwecken verwerthen will! Ebenso wenig wie die Toga den Römer und der Purpur den Fürsten macht, wenn beide nicht mit römischer Grösse und fürstlicher Gesinnung getragen werden, vermag das Gewebe einer, auf einen grossen und erhabenen Inhalt berechnenden Kunstform die Herzens- und Geistesarmuth, die sich mit ihnen drapirt, zu verhüllen. Sie lässt die letztere im Gegentheil, eben des inneren Widerspruches halber, in welchem dieselbe zu ihr steht, doppelt fühlbar hervortreten.

Freilich ist nicht jeder, darum, weil er Talent zur Musik hat, auch schon befähigt, die Sonate, diese ihre edelste und schwierigste Ausdrucksform, mit einem derselben würdigen Inhalt zu füllen und zu durchgeisten. Wer ein launiges *Capriccio*, eine geschmackvolle *Etude*, ein poetisches *Phantasiestück* hervorzubringen vermag, braucht darum noch lange nicht im Stande zu sein, den Forderungen gerecht zu werden, die die Sonate an den schaffenden Genius stellt. In den Fällen aber, wo es sich um Aussprache des Tiefsten und Besten handelt, was Herz und Geist zu bewegen vermag, giebt es keine zweite Form, die einen auch nur annähernd ähnlichen Spielraum und einen gleichen Reichthum von Mitteln zu der Darstellung eines solchen Inhaltes böte, wie die Sonate. Rousseau's Frage: *Sonate, que me veux-tu?* — wenn auch dem Schematismus und Formalismus gewisser Schulspezimen gegenüber immer noch am Platze — hat daher, seit dem Auftreten Haydn's, Mozart's und Beethoven's, der Kunst gegenüber keinen Sinn mehr. — —

Hatte uns das 9. Capitel die Entwickelung bestimmter formaler Gebilde, als allen Künsten gemeinsame erkennen lassen, so wies das vorhergehende nach, dass der Musik auch dieselben Schönheitsgesetze mit den übrigen Künsten gemeinsam seien. Wir erfuhren daselbt, dass Symmetrie und Proportion, so wie alle anderen, mit ihnen in näherer oder entfernterer Beziehung stehenden ästhetischen Forderungen eine, für alle Künste universelle Bedeutung besitzen.*) Ist dies aber unzweifelhaft geworden, so wird auch hierdurch wieder die Entwickelung in sich fest abgeschlossener Kunstformen bedingt, da weder Symmetrie, noch Proportion ohne ihre Verwirklichung an, in formaler Beziehung deutlich begrenzten und ihre Gliederung auf einen bestimmten Mittelpunkt beziehenden künstlerischen Gebilden denkbar sind.

Wir können daher, ohne zu viel zu behaupten, sagen, dass in solchen Kunstschöpfungen, deren formale Gestaltung weder Symmetrie noch Proportion mehr gewahren lässt, der Naturalismus oder Dilettantismus anfange, die Kunst aber aufhöre.**)

---

*) S. Cap. VIII.

**) Wir bemerken bei dieser Gelegenheit noch, dass es correcter (im Sinne nämlich des Proportionalgesetzes) gewesen wäre, wenn wir den im 8. Capitel mitgetheilten secundären *Major* und *Minor* verschiedener Tonstücke durch einfache Subtraction des ursprünglichen *Minors* vom ursprünglichen *Major* gewonnen hätten. Verschiedene Gründe bestimmten uns jedoch dazu, hiervon abzusehen. Bei dem grösseren Spielraum den die Musik bezüglich des Proportionalgesetzes, im Vergleich mit den bildenden Künsten, fordert, und den Zeising auch der Poesie gegenüber zugeben muss, zeigten der, durch die Einschnitte der Kunstform markirte primäre *Major* und *Minor* der von uns angeführten Tonstücke, wenn auch durchschnittlich eine nahe und ausnahmsweise sogar eine völlige Uebereinstimmung mit dem Proportionalgesetz, auf der anderen Seite doch

Aehnliches gilt bezüglich der, allen Künsten, wie wir erfahren haben, in übereinstimmender Weise zu Grunde liegenden elementaren Bedingungen ihres Werdens und Seins. Wir erwähnten

---

schon Abweichungen von demselben. Hieraus ergaben sich nun schliesslich entweder zu grosse Differenzen, oder die Theilungen liessen sich überhaupt nicht streng mehr im Sinne des Gesetzes weiter führen.

Aber auch noch ein anderer Umstand bestimmte uns, von einer Darstellung des secundären *Majors* und *Minors* in Zeising's Weise abzusehen. Mehreremale ergaben sich nämlich haarscharf mit den Proportionalgesetzen stimmende abermalige Theilungen eines Sonatensatzes gerade dann, wenn entweder die Wiederholung des ersten Theiles bei Seite gelassen, oder wenn umgekehrt dieselbe, falls das erstemal von ihr abgesehen worden, wiederhergestellt wurde. Die betreffenden Tonsätze wurden aber hierdurch zu vollständig neuen, in sich abgeschlossenen und zu der Form, in welcher sie das erste Mal mitgetheilt worden, in keiner Beziehung mehr stehenden selbständigen Kunst-Ganzen und forderten, als solche, eine neue, nur für sie selbst berechnete Theilung.

Was dagegen unsere im 8. Capitel wiederholt vorgenommene abermalige Theilung eines nach Zeising's Gesetz gefundenen *Majors* und *Minors* durch den goldenen Schnitt anbetrifft, so wird man zugeben, dass die Verwirklichung des Proportionalgesetzes, auch in dieser Form, dessen hohe Bedeutung für die Musik in ein unzweifelhaftes Licht setzt.

Wie leicht aber auch ein Weitergehen streng nach Zeising gewesen wäre, wenn wir nämlich, statt uns, nach geschehener erster Theilung, abermals an die übrig bleibenden wichtigsten Abschnitte der Kunstform zu halten, weniger wichtige Abschnitte derselben zu Momenten oder Merkmalen der zweiten Theilung ausersehen hätten — wozu sich Zeising nicht selten selbst Werken der bildenden Kunst gegenüber entschliessen muss — mögen ein Paar Beispiele für viele beweisen.

Wir erinnern uns, dass das *Adagio* der Beethoven'schen *Bdur-Sinfonie* 104 Tacte umfasste, deren Theilung durch den goldenen Schnitt einen *Major* von 64, einen *Minor* dagegen von 40 Tacten ergab. Wir erinnern uns ferner, dass dieser *Major* und dieser *Minor* haarscharf mit der Gliederung des Satzes in seinen ersten und zweiten Theil übereinstimmten. Ziehen wir nun den *Minor* 40 vom *Major* 64 ab, so erhalten wir die Zahlen 40 und 24 und in ihnen den secundären *Minor* und *Major* des Tonstückes. In genauester Uebereinstimmung hiermit, umfassen die im zweiten Theile enthaltene *Durchführung* 24, die *Reprise* dagegen 40 Tacte.

Wiederholen wir nun dieses Verfahren und subtrahiren wir nunmehr auch den secundären *Minor* von seinem *Major*, so erhalten wir die Zahlen 24 und 16, d. h. einen tertiären *Major* und *Minor*. Auch mit diesen stimmen hervorragende Abschnitte der Kunstform wiederum genau überein, indem nämlich die *Reprise* von ihrem Beginne bis gerade zum Eintritte des *Mittelsatzes* 16, von hier aber bis zu ihrem Ende 24 Tacte zählt.

Aber auch hiermit sind wir noch nicht zu Ende. Beide Zahlen finden sich, durch Abschnitte der Kunstform, auch im ersten Theile des Satzes markirt. Theilen wir hier die 40 Tacte des, durch diesen Theil repräsentirten primären *Minors* des Satzes in gesetzlicher Weise, so fallen die 16 ersten Tacte genau mit den 16 Tacten des *Thema's*, die 24 folgenden genau mit den noch übrig gebliebenen Tacten dieses Theiles zusammen.

Wir erhalten hiernach, sowohl bei Beethoven wie bei Zeising, fol-

in dieser Beziehung bereits, dass Kunstwerke, in denen nicht ebensowohl *Umriss*, wie *Gliederung* und *Masse* zu einer fasslichen oder anschaulichen Entwickelung und Durchbildung gelangt sind, oder in

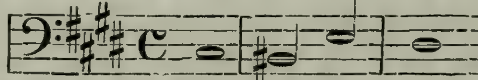
---

gende, mit den wichtigsten Absätzen der Kunstform übereinstimmende und auf fortgesetzte Subtraction des *Minors* vom *Major* beruhende Proportionen.

| Beethoven: | Zeising: |
|---|---|
| 104 : 64 : 40 | 104 : 64 : 40 |
| 64 : 40 : 24 | 64 : 40 : 24 |
| 40 : 24 : 16. | 40 : 24 : 16. |

Nicht stets freilich lassen sich, wie in diesem Beethoven'schen *Adagio*, immer auch die wichtigsten Abschnitte der Kunstform festhalten, wenn man einen secundären und tertiären *Major* und *Minor* auf dem Wege fortgesetzter Subtraction des letzten von dem ersten gewinnen will. Doch wissen wir bereits, dass auch Zeising in diesem Falle nicht immer, z. B. Gebäuden gegenüber, die für den Architekten wichtigsten Momente der Gliederung festzuhalten vermag. Halten wir uns aber, statt an die vornehmsten, an immer noch sehr bedeutungsvolle Abschnitte der Kunstform, so werden wir einen secundären *Major* und *Minor* fast immer auf die von Zeising geforderte Art gewinnen können.

Sebastian Bach's fünfstimmige *Cismoll-Fuge*:



113 Tacte, nach Abzug von 2 Tacten Ueberschuss, umfassend, ergab, wie wir uns erinnern, eine gesetzliche Theilung in $69^{7}/_{13}$ und $43^{6}/_{13}$ Tacten. Wenn wir nun, statt der früheren wichtigsten, nur wichtige Abschnitte der Kunstform zu Theilungspunkten werden lassen, so finden wir, in gleicher Weise wie die früheren, auch diese Tactsummen bei Bach durch die Kunstform deutlich markirt. Der Thema-Eintritt des *Altes* in der *Tonica*, in der Hälfte des 44. Tactes des ganzen Stückes, scheidet dies nämlich in einen *Major* von $69^{1}/_{2}$ und in einen *Minor* von $43^{1}/_{2}$ Tacten.

Lassen wir nun sowohl bei Zeising, wie bei Bach die Brüche weg, (wozu uns ja schon allein der von Zeising constatirte Spielraum des Gesetzes berechtigt,) d. h. nehmen wir einen beiderseitigen *Major* von 69 und einen beiderseitigen *Minor* von 44 Tacten an, so finden wir innerhalb des *Majors* Tactgruppen von 44, 25 und 19, und gleicherweise innerhalb des *Minors* Tactgruppen von 25 und 19 Tacten deutlich durch die Kunstform markirt.

Genau 44 Tacte vom Theilungspunkte an in den *Major* hineingezählt, haben wir nämlich einen sehr hervortretenden Thema-Eintritt im *Discant;* und von hier wiederum 25 Tacte weiter, erfolgt der Schluss der Fuge. Genau 19 Tacte vom Theilungspunkte entfernt endlich bemerken wir im *Bass* einen hervortretenden Eintritt des Gegen-Thema's. Umgekehrt haben wir, 19 Tacte vom Theilungspunkte rückwärts in den *Minor* hineingezählt, einen hervortretenden Thema-Eintritt im *Tenor*, und wenn wir, statt 19, 25 Tacte zurückgehen, so stossen wir auf den ersten Wiedereinsatz des Thema's nach dem vollendeten Eintritt sämmtlicher 5 Stimmen der Fuge. Wir finden somit bei Bach, wie bei Zeising folgende Proportionen:

| Bei Bach: | Bei Zeising: |
|---|---|
| 113 : 69 : 44 | 113 : 69 : 44 |
| 69 : 44 : 25 | 69 : 44 : 25 |
| 44 : 25 : 19. | 44 : 25 : 19. |

denen nicht, diese unentbehrlichsten Elemente aller Kunst in irgend einer schönen Proportion zu einander stehen, entweder zu den verfehlten und verbildeten, oder zu den schülerhaften Productionen gehören. Man darf daher wohl sagen, dass in den Fällen, in denen jene Elemente, oder auch nur eines von ihnen, gänzlich zu verschwinden anfangen, die Schönheit, und mit ihr die zürnend sich abwendenden Musen und Grazien, trauernd ihr Haupt verhüllen.

Zu nicht minder bedeutsamen Resultaten führte uns endlich die Erfahrung, dass auch die verschiedenen Stylformen allen Künsten gemeinsam sind. Ist dem in Wahrheit so, so würden diejenigen, die fernerhin behaupten wollten, *contrapunktische Formen*, und unter ihnen vor allem die *Fuge*, seien, wenn sie auch zu ihrer Zeit ganz dienlich zu einer freieren Entwickelung der musikalischen Stimmführung gewesen, dem Kunstschaffen unserer Tage gegenüber, doch nur *Curiosa*, denjenigen gleichen, die den *Kölner Dom* oder das *Strassburger Münster* für solche *Curiosa* erklärten, an denen unsere Zeit kein lebendiges Interesse mehr zu nehmen, oder die keinen fortwirkenden Einfluss auf das Kunstschaffen der Gegenwart mehr auszuüben vermöchten.

Im Widerspruch hiermit jedenfalls fängt man gerade heut zu Tage wieder an, romanische und gothische Kirchen zu bauen. So gewiss aber in der Rückkehr der Architektur aus den Verirrungen der Zopf-Periode zu diesen reinen und edlen Stylen ein Fortschritt liegt, so gewiss ist auch, durch die im Anfange dieses Jahrhunderts stattgefundene Wiedererweckung der Meisterschöpfungen Sebastian Bach's zu neuem Leben, und seit einem Verständnisse und einer Beherrschung des fugirten Styles in Bach's idealem Sinne, ein grosser Schritt vorwärts gethan worden.

Es wurde vor einigen Jahren von musikalischer Seite her behauptet: dem *Oratorium* sei, als einer Stylform, die sich längst überlebt habe, sein Ende zu decretiren. Von anderer Seite wieder hiess es: Die *Oper* habe sich überlebt und müsse sich in ein, der Poesie die Vorherrschaft überlassendes musikalisches Drama verwandeln. Dann endlich wiederum liessen sich Stimmen vernehmen, die — und zwar von entgegengesetztesten Standpunkten aus — der Instrumental-Musik ihr Ende decretirten. Nämlich einerseits aus dem Grunde, weil Beethoven in der neunten Sinfonie die Form der Sinfonie zerschlagen und dieselbe hierdurch als eine bereits überlebte gekennzeichnet habe, so dass dem Gefühlsausdruck

---

Was es aber zu besagen hat, dass wir in der Musik, der flüssigsten und ätherischesten aller Künste, auch bezüglich eines secundären und tertiären *Majors* und *Minors*, in so strenger Weise vorgehen können, kann uns daran deutlich werden, dass Zeising in der Poesie schon zufrieden ist, wenn es ihm gelingt, dort nur einen primären *Major* und *Minor*, und auch diese nur in sehr schwankenden Grenzen, nachzuweisen.

unserer Tage nur noch die zum musikalischen Drama gesteigerte Oper übrig geblieben sei. Andererseits umgekehrt aus dem Grunde, weil schon die Oper eine Verirrung der Tonkunst gewesen sei, die nach und nach mit Nothwendigkeit zu der noch grösseren Verirrung einer sich völlig emancipirenden Instrumental-Musik habe hinführen müssen. Durch diese sei aber dem baaren Unsinn Thür und Thor geöffnet worden. Die Tonkunst hätte daher nie über die beiden strengsten Formen der Vocal-Musik: die *Kirchenmusik* nämlich und das *Oratorium*, hinausgehen sollen!

Nun haben wir aber gerade erfahren,*) dass die Instrumental-Musik das einzige Gebiet ist, in welchem die Musik zur vollen Unabhängigkeit gelangt, das einzige Gebiet, in welchem sie eine Selbständigkeit behauptet, durch welche sie den übrigen Künsten erst ebenbürtig wird.

Hieraus ergiebt sich der Werth solcher Deductionen, die immer nur das Product gewisser, durch bestimmte Zeitströmungen herbeigeführter besonderer Momente, oder das *mot d'ordre* bestimmter Parteien sind. Dies geht z. B. auch recht deutlich aus der Behauptung hervor, dass das Oratorium sich überlebt habe, die ganz in eine Reihe mit der Meinung zu stellen sein würde, dass das Epos und die epische Stylform, welche letztere gerade in der Neuzeit wieder im Roman und in einem Gedichte wie *Hermann und Dorothea* frische Blüthen zeitigte, sich für immer überlebt hätten.

Dergleichen, alles geschichtlichen Ueberblickes und aller Erkenntniss der nach unabänderlichen Gesetzen gestalteten Natur des menschlichen Geistes entbehrende Behauptungen wären ganz unmöglich gewesen, wenn die Tonkunst nicht im Bewusstsein der Gebildeten ein, bezüglich ihres tieferen Zusammenhanges mit dem Cultur- und Geistesleben, bis auf unsere Tage beinahe isolirtes Gebiet geblieben wäre.

Fast könnte es Wunder nehmen, dass ihr Zusammenhang mit den übrigen Künsten, und hierdurch mit dem gesammten Geistesdasein der Menschheit, nicht schon früher wahrgenommen, und dass nicht, in dem Organismus und in dem Wesen jener, die Schranken für in der Theorie sowohl, als auch in der Praxis zur Wirkung gekommene Ausschreitungen der obigen Art gefunden worden sind. Fehlte es doch hierzu nicht an mannigfachster Veranlassung. Selbst die in den Künsten sich häufig in frappanter Weise ähnelnden und sich auf ihre Stylform, oder ihre Technik beziehenden Kunstausdrücke hätten als ebenso viele bedeutsame Fingerzeige nach dieser Seite hin gelten können.

Wir wollen hier nur einige derselben recapituliren.

---

*) S. Cap. V.

Kennt die Poesie einen *Prolog* und einen *Epilog*, so besitzt die Musik ihre *Ouvertüre* und ihr *Finale*, das, besonders am Schlusse der Oper, häufig die Bedeutung des Epilogs gewinnt; so z. B. am Schlusse des *zweiten Finales* des *Don Juan*, wo, nach dem Untergange Don Juan's, Leporello den übrigen Personen dieses Ereigniss erzählt und diese darauf, in der im Epilog vom Dichter häufig beliebten Weise, die Moral der Fabel aussprechen. Noch überzeugender begegnen wir im musikalischen Felde dem Prolog und Epilog im *Praeludium* und *Postludium*, die sich, wie jene, auf ein Ganzes beziehen, dem sie zur Einleitung und zum Abschluss dienen.

Finden wir in der Poesie den *Gleichklang*, so finden wir in der Musik die ihm entsprechende *Consonanz*, die in natürlicher Weise auf die Verwandtschaft des *Reimes* mit dem *Accorde*, und auf die Verwandtschaft der *Reimgeschlechter* mit den *Klanggeschlechtern* hätte hinleiten können. Denn den *Dur-* und *Moll-*Accorden der Musik stehen in der Poesie der *männliche* und *weibliche Reim* in naher innerer Beziehung gegenüber. — Kennt die Poesie eine *Weise* und einen *Ton*, so besitzt die Musik eine *Melodie* und eine *Tonart;* kennt die Poesie einen *Kehr-Reim*, so besitzt die Musik einen *Refrain*. — Völlig übereinstimmend endlich finden wir sowohl in der Poesie, wie in der Musik die Ausdrücke: *Thema* (bei der Poesie in der Glosse, dem dort, ebenso wie in der Musik, die Variation folgt); *Auftact* oder *Vorschlag*, (womit in der Poesie eine oder zwei tonlose, den Vers eröffnende Sylben bezeichnet werden, die also ganz die Stellung des Auftactes oder Vorschlages in der Musik einnehmen); so wie den Ausdruck: *Coda*, welche letztere in der Poesie ebenfalls wiederum dieselbe Stelle einnimmt, wie in der Musik. Seit lange endlich waren sowohl *dramatische Poesie*, wie *dramatische Musik* bekannt und sowohl die kleine lyrische Dichtung des Dichters, wie des Tondichters tragen den gemeinsamen Namen: *Lied*. Und so wäre noch manches Aehnliche, was die Aufmerksamkeit hätte erregen können, anzuführen.

Einem fast gleichen Reichthum von beziehungsvollen Ausdrücken begegnen wir bei einer Nebeneinanderstellung von Musik und Malerei. Der *Mischung der Klangfarben* stehen hier die *Mischung der Farbentöne*, dem *tiefen*, *hohen* und *grellen Tone* der *dunkle, helle* und *schreiende Ton* gegenüber; während die Ausdrücke: *Skizze* und *Grundton* beiden Künsten gemeinsam sind, und der musikalischen Bezeichnung: *Modulation*, der in der Malerei vielfach gebrauchte Ausdruck: *Abtönung*, als ein genau dasselbe bezeichnender *terminus technicus*, gegenübersteht. Auch ist es eigenthümlich, dass die Aehnlichkeit des Verfahrens bisher noch nicht hat bemerken lassen, dass die Anfertigung eines Kupferstiches nach einem Gemälde, und eines Clavierauszuges nach einer Partitur ziemlich dasselbe sind. Ebenso wie Kupferstiche nach einem und

demselben Gemälde von höchst verschiedenem Werthe zu sein vermögen, können auch die, nach einer und derselben Partitur gemachten Clavierauszüge sowohl höchst mittelmässiger, wie höchst gediegener Art sein. Oder: Ebenso wie es die Aufgabe eines trefflichen Kupferstiches ist, uns auch eine Ahnung von dem Colorit eines Gemäldes zu geben, ist es der Vorzug eines guten Clavierauszuges, dass er uns auch eine Idee von der Instrumentirung einer Partitur giebt.

Auch zwischen der Musik und Architektur fehlt es nicht an ähnlich deutlich zu Tage tretenden Merkmalen der Verwandtschaft beider, oder an einer solchen beziehungsvollen Terminologie. Sowohl Musik wie Architektur kennen — und zwar in derselben Bedeutung — die Ausdrücke: *Motiv*, *Gliederung*, (in der Architektur mit Beziehung auf das Bauglied, in der Musik mit Bezug auf ihre Stimmen gebraucht), so wie endlich den Ausdruck: *Durchführung*, der auch hier wieder in beiden Künsten dasselbe bedeutet. Gehört in der Musik die Bezeichnung: *Engführung* zu den technischen Ausdrücken, so steht ihr in der Architektur der dasselbe besagende Ausdruck: *Verjüngung* gegenüber u. s. w.

Wir haben hier absichtlich nur der Aehnlichkeit der, in der Musik und den übrigen Künsten vorkommenden Ausdrücke und Bezeichnungen gedacht. Die Terminologie der bildenden Künste ähnelt sich natürlich in einem noch viel höheren Grade.

Wäre man in der Musik früher auf solche, durch das Kunstschaffen in den verschiedenen Künsten unwillkührlich zu Tage geförderte leise Hindeutungen der einen Kunst auf die andere aufmerksam gewesen, hätte man sie nicht nur als mehr oder minder gelungene Metaphern und Rede-Verblümungen behandelt, so wäre man vielleicht weniger rasch mit Behauptungen, wie die oben erwähnten irrthümlichen, bei der Hand gewesen.

Freilich wäre damit, dass man sich zweimal besonnen, ehe man Sätze ausgesprochen hätte, die, statt auf Erfahrung, auf subjectiver Speculation und Reflexion beruhen, noch nicht die Brücke zu einer Erkenntniss der Einheit aller Kunst geschlagen gewesen. Eine solche Brücke hätte überhaupt kein Einzelner zu finden vermocht; sie konnte nur durch eine Zeit, wie die unsere, die in allen Geistesgebieten auf Klarheit und Zusammenhang der Erkenntniss dringt, geschlagen werden.

Wir, für unser Theil, hoffen wenigstens dargethan zu haben, dass es nicht mehr genügt, nur von einer Verwandtschaft der Künste zu sprechen. Die verschiedenen Künste stellen sich, nachdem wir die Identität der in ihnen wirkenden organischen Gesetze und die Conformität der aus ihnen hervorgehenden Stylarten nachgewiesen, als verschiedene Offenbarungen einer und derselben Anlage der menschlichen Natur dar; der Anlage nämlich: Das im In-

nern Erlebte in verklärten und nach übereinstimmenden Gesetzen gegliederten Formen ausser uns zu reproduciren und festzuhalten.

Eine solche Auffassung der Kunst kann aber nicht ohne bedeutsame Folgen für das gesammte künstlerische Schaffen bleiben.

Wir zählten bereits eine Anzahl der aus ihr sich ergebenden practischen Resultate auf, ohne dieselben jedoch dadurch erschöpft zu haben.

Bricht sich wirklich die Erkenntniss Bahn, dass in aller Kunst dieselben Gesetze walten, so wird das, was bisher nur für die eine Kunst zu gelten schien, künftig auch in der anderen Geltung erlangen, oder das, was wir bisher nur in der einen für verwerflich hielten, künftig auch in der andern verwerflich sein. Die Künstler werden dann in der fremden Kunst mitunter wohl auch das Correctiv für die Verirrungen der eigenen zu finden vermögen, oder in den Fällen, wo die Erfahrungen in der eigenen nicht mehr ausreichen, sich durch die in der fremden gemachten belehren können; mit einem Worte: Die Kunstgebiete werden anfangen, einander zu ergänzen.

Wenn es daher in der Poesie z. B. längst als ausgemacht galt, dass die dichterische Darstellung die menschliche Natur und das Leben nicht blos abschreiben, sondern zugleich verklären solle, so wird ein solcher Grundsatz künftighin auch gewissen naturalistischen Richtungen in der Musik und Malerei gegenüber eine praktische Bedeutung gewinnen müssen. Oder: Wenn der Musiker, den sein Inneres zur Aussprache einer subjectiv religiösen Gefühlswelt hindrängt, sich, in Folge der Unterscheidung der durch alle Künste hindurchgehenden drei Stylformen, als Lyriker erkennt, so wird er sich hüten, seine Kraft nutzlos an dem fälschlich so lange der Kirchenmusik zugezählten Oratorium zu vergeuden, welches eine epische, d. h. eine, der seinen entgegengesetzte Gestaltungskraft voraussetzt.*) Wenn endlich die durch alle Künste hindurchgehende strenge Gesetzmässigkeit den Künstler lehrt, dass er sich und sein subjectives Meinen und Belieben höheren Forderungen unterzuordnen habe, so trägt dies sicher nach und nach mit dazu

---

*) Eine wie verschiedene schöpferische Kraft die im obigen Sinne begrenzte Kirchenmusik und das Oratorium, selbst wenn dieses sich auf kirchlichem Gebiete bewegt, voraussetzen, beweist uns Beethoven. Während sein Oratorium »Christus am Oelberg« unstreitig sein schwächstes grösseres Werk ist, gehört seine *Missa solennis*, nach seiner eigenen und auch unserer Ueberzeugung, zu dem Grössesten, was nicht nur er selber geschaffen, sondern was überhaupt in der Kunst hervorgebracht worden. Der Grund hiervon, scheint uns, ist aber darin zu suchen, dass sich die, wenn auch in grossartigster Weise angelegte lyrische Natur des Meisters auf der einen Seite beschränkt und gehemmt fühlte, während ihr auf der anderen Seite Gelegenheit zur Enthüllung ihrer verborgensten Tiefen gegeben war.

bei, auch das übermässige Hervortreten seiner Persönlichkeit im Kunstwerke, an welchem besonders unsere moderne Lyrik, und zwar sowohl auf dichterischem, wie auf musikalischem Felde krankt, zu mildern und den Künstler seinen höheren Ruhm wieder darin suchen zu lassen, dass man seine Person über seinem Werke vergesse.*)

Doch wer wollte in wenige Worte fassen, was alles an Blüthen und Früchten dem Künstler aus einer lebendigen Anschauung der Einheit der Kunst empor zu spriessen oder zu reifen vermögen werde?! —

Genug für uns, dass uns diese Einheit eine Thatsache geworden. Wir haben dadurch einen Ausgangspunkt für die Betrachtungen, denen das nächste Buch gewidmet ist, gewonnen, der uns den Zielen, auf die wir lossteuern, gerade gegenüberstellt. —

---

*) Es könnte zwar wie eine natürliche Forderung lyrischer Ausdrucksweise erscheinen, dass in ihr die Persönlichkeit des Sängers der Mittelpunkt unseres Interesses bleibe. Wir können dies jedoch nur bedingungsweise zugeben, und fügen hinzu, dass es auch dann immer noch darauf ankommen wird, ob der Dichter der Träger von Empfindungen ist, die wir mit ihm theilen können und die er uns schöner, als wir alle es vermocht, vorempfunden, oder der Vermittler einer kränkelnden Sentimentalität und eines aus Impotenz und Unwahrheit zusammengesetzten Weltschmerzes. Vergleiche man doch in dieser Beziehung nur die Lieder so mancher unserer modernen Lyriker, die von sich selber auf jeder zweiten Seite als vom »Dichter,« oder von ihrem Herzen, so weit und tief wie der »Ocean« reden, mit der Bescheidenheit, die, der Bescheidenheit der Natur vergleichbar, in Goethe's Liedern blüht. Oder höre man, nach so manchem gequälten und quälenden Liede einer nicht romantischen, sondern mit dem eigenen Selbste coquettirenden Hyper-Romantik, eines jener Lieder Franz Schubert's, aus denen uns gleichsam die Natur selber ansingt!

---

## Druckfehler-Verzeichniss.

S. 175, 11. Zeile von unten lies: (statt 98) 40.
S. 175, 5. Zeile von unten lies: (statt *Coda*) Durchführung.
S. 176, 2. Zeile von oben lies: (statt *Adagio*) *Andante*.
S. 176, 4. Zeile von unten im zweiten Absatze lies: (statt *Contra-Cis*) grossen *Cis*.
S. 193, in den 5 ersten Zeilen lies: (statt grade) gerade.

# Zweites Buch.

## Gemeinsamer Ursprung und Entwickelungsgang

von

## Kunst, Religion und Wissenschaft.

---

## Zweites Buch.

# Gemeinsamer Ursprung und Entwickelungsgang von Kunst, Religion und Wissenschaft.

Wir haben im vorhergehenden Buche die Beziehungen der Künste aufeinander, von den verschiedenen Graden ihrer Verwandtschaft an, bis zu ihrer Verschmelzung in eine einheitliche Kunst verfolgt. Beherzigen wir nun die ganze Bedeutung der hierbei gewonnenen Resultate, vergegenwärtigen wir uns, dass sich uns die Künste in allen Grundbedingungen ihres Werdens und Seins, als völlig identische Lebensäusserungen des menschlichen Geistes offenbarten, so könnten wir meinen, den Zusammenhang der Künste bereits in seinem innersten Wesen erfasst zu haben.

Dem ist jedoch nicht so: Den tiefsten Grund dieses Zusammenhangs haben wir noch gar nicht berührt, den schlagendsten Beweis für denselben noch gar nicht geführt. Dieser liegt darin, dass alle Künste dem gleichen, der menschlichen Seele eingeborenen Triebe ihre Entstehung verdanken. Und hiermit kommen wir auf den Haupt- und Cardinalpunkt unserer Darstellung, auf die eigentliche Quelle aller Kunst: auf den **Menschen.**

Wie sich der Mensch selber höchster Gegenstand der Kunst wird, so ist er selber auch der Darsteller, der Schöpfer, die Ursache und Veranlassung alles künstlerischen Lebens, Bildens und Wirkens. Giebt es doch kein zweites Gebiet, in welchem er sein Inneres so tief und wahr, so völlig unverhüllt, naiv und unabsichtlich ausdrückte und darstellte, wie in der Kunst. Wenn ihm nun der Trieb hierzu in allen Künsten aus demselben inneren Anlasse kommt, wenn demnach die Einheit der Kunst auf der Einheit unserer Geistesnatur beruht, so werden wir erst in der Darstellung der letzteren die tiefste gemeinsame Wurzel aller Kunstentwickelung berühren.

Indem unser Object somit der Mensch wird, fragen wir zunächst nach der Natur jenes Triebes, dem alle Künste ihren Ursprung verdanken. Am kürzesten dürfte derselbe als Lust am

Schönen und daher auch an der Darstellung des Schönen zu bezeichnen sein.

Es ist nichts falscher, als die Künste in erster Linie aus der Lust an der Nachahmung herzuleiten. Man weiss, wie stark dieser Trieb in vielen Thieren, z. B. im Affen und Papagei, lebt; derselbe kann beim Künstler nur eine untergeordnete Bedeutung haben, während er beim Naturmenschen durchaus nicht das Gewöhnliche ist. Das Kind freut sich, und zwar noch ehe man ihm Lieder vorgesungen, an den aus seiner Kehle spielend hervordringenden musikalischen Tönen, oder an einer von ihm versuchten symmetrischen Zusammenstellung von Stäbchen, oder Linien als an einem Reizenden, ohne damit irgend etwas in der Natur ihm Gegebenes nachzuahmen. Ebensowenig kann man von noch im Zustande der Wildheit befindlichen Volksstämmen, die sich mit farbigen Federkronen und verzierten Waffen, ihre Frauen mit Perlenschnüren, Ohrgehängen und bunten Tüchern schmücken, behaupten, dass sie damit irgend ein ihnen vor Augen stehendes Original copirten. Auch hier könnte es sich doch nur um eine Nachahmung der Natur handeln, die Natur liefert aber zu solchem Aufputz nirgend ein Vorbild, wenn wir nicht etwa, wie schon früher bemerkt, das, an die Zeichnung mancher Thierfelle erinnernde Tättowiren dahin rechnen wollen.

Auch auf gewissen Stufen eines zwar schon an das Künstlerische streifenden, aber doch noch sehr primitiven und untergeordneten künstlerischen Bildens haben wir es meist nicht mit einer Nachahmung der Natur zu thun. So lässt uns z. B. die altägyptische, altindische und assyrische Kunst geflügelte oder vielköpfige, sechs- oder zehnarmige Gestalten, Stierleiber, auf denen bärtige Männerhäupter, Löwenleiber, auf denen Frauenköpfe sitzen, erblicken; also Gebilde, die dem Leben und der Wirklichkeit direct widersprechen. Eine treue und reine Nachahmung der Natur beginnt erst bei viel höheren Graden der künstlerischen Entwickelung und ist selbst dann nichts weniger als der letzte Endzweck des Künstlers. Wäre dies der Fall, so würden wir uns an der Natur, weil diese, wenn es nur auf ein treues Copiren derselben ankäme, doch unerreichbar bliebe, genügen lassen und der Kunst gar nicht bedürfen.

Und wie sieht es denn in dieser Beziehung mit der Tonkunst aus? — Selbst die Gesänge der uncivilisirtesten Völker ahmen nicht etwa Klänge oder Töne nach, die sie zuerst in der Natur vernommen, sondern zeigen meist eine mit einer gewissen Symmetrie angeordnete Rhythmik, oder einen melodischen Umriss, bei dem eine harmonische Unterlage unbewusst mit anticipirt ist; d. h. eine Form und einen Inhalt, zu denen ihnen keinerlei Anregung aus der Aussenwelt gekommen ist.

Besser würde es schon lauten, wenn wir sagen wollten, die Kunst gehe aus der Lust an der Nachahmung des Schönen hervor. Aber auch dies ist nur bedingungsweise zuzugeben, da uns ja die frühesten bildnerischen Versuche roher Barbaren häufig nur seltsame und ungeheuerliche Fratzen erblicken lassen und die Lust an solchen Darstellungen unter gewissen Völkern, z. B. den Chinesen, Japanesen und Mexikanern, selbst bei einer verhältnissmässig hohen Culturentwickelung, fortdauert.

Der Kunsttrieb geht daher nicht aus der Lust an der Nachahmung hervor. Ebenso falsch ist es, sein Entstehen mit den ersten Regungen des Gottesbewusstseins in Verbindung zu bringen und diese Meinung in den bekannten Satz zu kleiden, die Kunst sei eine Tochter der Religion. Der Wilde verehrt oft nur einen Stein, einen Fetisch, als seinen Gott, oder sieht die Gottheit in einem Elemente, einem Gestirn. Wir bemerken hierbei durchaus nichts von einer damit verbundenen Entwickelung der Kunst. Dem religiösesten aller Völker, den Israeliten, geht eine eigentliche Kunstentwickelung, wenigstens so weit sie Architektur, Sculptur und Malerei, oder dramatische Poesie betrifft, völlig ab. Wollte man hierauf erwidern, nicht jede Religion entwickele alle Künste; die eine fördere die bildenden, die andere die musischen, oder selbst nur lyrische Poesie und Musik, so zeigen sich auch die Religionen nur als verschiedene, so, oder anders gestaltete Durchgangspunkte des Geisteslebens der Menschheit, sind daher nicht mehr die Bedingung einer Kunstentwickelung, sondern selber, ebenso wie die Künste, von höheren Einflüssen bedingt. Die Kunst entwickelt sich somit weder an der Religion, noch aus der Freude an der Nachahmung, noch auch, was gleich hinzugefügt werden möge, durch den sogenannten Spieltrieb,*) den wir ebenfalls bei den Thieren sehr ausgebildet vorfinden, sondern aus der Freude am Schönen an sich, liege dieses Schöne nun in *a priori* unserer Anschauung und Empfindung eingeborenen Gesetzen, oder stehe es uns in der Natur als ein zu verklärendes, daher keineswegs nur nachzuahmendes Vorbild vor Augen.

Wir meinen hier unter der Freude am Schönen natürlich nicht ein Wohlgefallen an demselben, wie es sich in dem bekannten Worte ausdrückt: „Schön ist, was gefällt." Der Begriff des Schönen würde, wenn dem so wäre, lediglich von dem subjectiven Meinen und Befinden des Einzelnen abhängen und somit aller positiven und realen Bedeutung entbehren. Das Schöne dagegen, wie wir es verstehen, hat nichts mit dem Zufälligen oder dem mehr oder minder entwickelten Geschmacke Einzelner zu thun, sondern eine höhere, allgemeinere und auf ganz bestimmte Gesetze, wie wir

*) Schiller legt demselben eine gewisse künstlerische Bedeutung bei.

dieselben zum Theil schon im achten Capitel entwickelten, zurückzuführende Bedeutung.

Woher nun aber diese Lust am Schönen in und ausser uns, woher vor allem der unwiderstehliche Trieb, dieses Schöne, wenn es als Geistesbild in uns ruht, ausser uns zu reproduciren, wenn es uns in der Natur gegenübersteht, aber zu verklären, d. h. von allen Zufälligkeiten zu befreien, die dort die reine Idee der Dinge stören?

Zuerst also, und um die Lust daran zu erklären: Was ist das Schöne? — Aus seiner Wirkung auf uns ist seinem Wesen vielleicht, wenn auch nur erst ganz im Allgemeinen, näher zu kommen.

Ein Weltweiser sagt: „Wer die vollkommene Schönheit erblickt, fühlt sich mit sich und der Welt im Einklang.“ Es bleibt nach diesem Ausspruch also demjenigen, der das vollkommen Schöne sieht, gleichsam nichts mehr zu wünschen übrig; alles Sehnen ist gestillt, er wird, so lange die Schönheit ihn bezaubert und sich selber entrückt, gewissermaassen des ewigen Friedens theilhaftig, ist einem Seligen vergleichbar. — Ist dies wahr, so ist es nur natürlich und ganz erklärt, warum wir etwas, das uns in einen innerlich so tief beglückten Zustand versetzt, zu reproduciren und darzustellen, d. h. das Kunstwerk hervorzubringen streben. — Und es ist wahr. —

Die Beweise dafür sind so unzählig, — da ja eigentlich jedes vollendete Kunstwerk einen solchen Beweis liefert — dass wir uns mit der Anführung weniger genügen lassen müssen.

Unsere Stimmung ist eine gedrückte, trübe, wir liegen in schweren Kämpfen mit uns selbst, oder haben den Verlust eines uns theuern Menschen zu beklagen, da ertönt eine ergreifende oder rührende Musik, und wir fühlen uns wie von schwerem Drucke erlöst; unsere Seele erhält gleichsam Flügel und erhebt sich aus den Tiefen irdischer Nacht zu Regionen, aus deren Vogelperspective erschaut Leid und Menschengeschick geklärt und entwirrt unter uns liegen. Der scheinbar widersprechende Umstand, dass es vielen Menschen nach dem Verluste eines Freundes anfänglich geradezu unmöglich ist, Musik zu hören, weil sie ihnen die Seele schmilzt, oder auch zerreisst, redet vielleicht am deutlichsten von der herstellenden Kraft der Tonkunst. Das kranke Gemüth ist noch zu geschwächt, um das Heilmittel schon zu ertragen, flieht noch den mit verdoppelter Kraft wieder auflebenden Schmerz, der der Heilung einer jeden Wunde voraufgeht. — Aber Musik kann auch plötzlich heilend wirken. So ruft Faust aus, da ihm die Osterlieder und Orgelklang den Giftbecher von den Lippen ziehen:

»O tönet fort ihr süssen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!«

In anderer Weise befreiend, oder versöhnend stellt Shakespeare die Musik dar, wenn der sterbende König Heinrich zu seinen Lords sagt:

> »Lasst keinen Lärm hier machen, lieben Freunde,
> Wenn eine dumpfe günst'ge Hand nicht etwa
> Musik will flüstern meinem müden Geist.«

oder wenn der Herzog in „Was ihr wollt" von seinen Musikern „das alte schlichte Lied von gestern Abend" fordert, „mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr." — Es ist bekannt, dass Luther durch Musik, aus den bis zur körperlichen Ohnmacht gesteigerten Kämpfen seines Inneren, zum Leben und zum Frieden mit sich selber zurückgerufen werden musste, dass Karl IX. nach der Bartholomäusnacht den grossen Tonmeister Orlandus Lassus nach Paris beschied, damit er ihm durch seine *Busspsalmen* die Qualen des Gewissens lindere,*) und Friedrich der Grosse im Flötenspiel Befreiung von der Last der Staatsgeschäfte suchte und fand. Ueberall setzt in diesen Fällen das durch Töne sich mittheilende Schöne den Menschen wieder, wie wir oben sagten, mit sich und der Welt in Einklang.

Ebenso ist es in den anderen Künsten. Der gothische Dom lässt uns in seiner Erhabenheit, die eine der erschütterndsten Seiten des Schönen ist, unserer und unserer kleinen Sorgen vergessen. Wie hoch die Griechen die erlösende und befreiende Kraft des Erhabenen in der Kunst stellten, geht aus der bekannten Erzählung hervor, dass sie den für einen Unglücklichen erklärten, der vor seinem Ende nicht den *Zeus* des Phidias gesehen. Aehnliche Wirkungen sind von Gemälden oder Gedichten bekannt und können wir täglich an uns selber wieder erfahren. Auch was Aristoteles unter der *Katharsis* oder Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie verstand, ist eine solche befreiende Wirkung des Schönen, das hier im Gewande des Erhabenen auftritt; nicht weniger jene beglückenden und erlösenden Eindrücke von Madonnen- und christlichen Heiligenbildern, welche, missverstanden erfasst, mehr als eine, der romantischen Seite des Schönen offenstehende Seele dem Katholicismus zuführten. —

Selbst in der Natur bleiben — wie zum Beweise, dass das innerste Wesen des Schönen sich überall gleiche — seine Wirkungen dieselben. Wo nichts anderes mehr das zerrissene Herz heilen

---

*) Der zu einem solchen Zwecke erfolgten Berufung des Orlandus nach Paris wird zwar neuerdings von verschiedenen Seiten widersprochen. Wir führten sie demungeachtet an, weil diese so lange für wahr gehaltene Erzählung (*Fétis*, der seine Belgier sonst vorzugsweise gründlich behandelt, erwähnt sie noch als Thatsache), zu denjenigen gehört, die, ganz abgesehen von ihrer historischen Zuverlässigkeit, ihre innere Wahrheit in sich selber tragen.

will, vermögen es noch der Friede und die Ruhe, die uns aus der Abgeschiedenheit stiller Wiesenthäler, aus dem träumerischen Blau ferner Gebirgszüge anlächeln. Ebenso vermag uns ein wohlgebildetes Menschenantlitz in eine freudige, gehobene Stimmung zu versetzen, und zwar in einer Weise, die ganz frei von allem Persönlichen oder Begehrlichen ist, da es sich in den Fällen, wo eben nur die reine Wirkung der Schönheit erfolgt, ganz gleich bleibt, ob es sich um einen schönen Jüngling, oder ein schönes Mädchen, um einen älteren männlichen Kopf von erhabenem Ausdruck, oder um das, in seiner Mütterlichkeit schöne Antlitz einer Matrone handelt.

Aber mit der Wirkung des Schönen haben wir dieses selber, wie schon gesagt, bei weitem noch nicht erklärt, sondern vielleicht höchstens nur den Weg zu einer solchen Erklärung gefunden. Wir stellen also die fernere Frage: Warum denn nun wirkt das Schöne so befreiend und erlösend und hierdurch wiederum veredelnd und reinigend? —

Um hier nicht auf der Oberfläche zu bleiben, müssen wir etwas weiter ausholen.

Bereits auf den ersten Stufen seiner Entwickelung fühlt sich das menschliche Bewusstsein durch Widersprüche beunruhigt. Schon dem einfachen Natursohn sind Erscheinungen, deren Endursachen ihm unerklärlich bleiben, wunderbar und veranlassen ihn zum Nachdenken. Als solche drängen sich ihm der Ursprung seiner Gattung und das plötzliche Eingreifen wilder Naturgewalten, oder des rohen Zufalls in sein Dasein auf; vor allem aber sein und seiner Nächsten Auslöschen in einer Nacht, aus deren Schweigen keinerlei Antwort auf seine Fragen ertönt. Er beginnt daher bereits, wenn auch noch unbewusst, den Widerspruch wahrzunehmen, der zwischen den Ansprüchen seines besseren Selbstes und der rauhen Wirklichkeit, zwischen seinen Hoffnungen und der Erfahrung, seinem Empfinden und Denken, Fühlen und Schauen besteht; daher auch zwischen dem Sein und dem Werden, wie es sich in dem Entstehen und Vergehen alles Lebendigen zeigt, oder zwischen Wesen und Erscheinung, Glauben und Wissen, Geist und Natur, Freiheit und Nothwendigkeit, Wollen und Können. Hierdurch mehr und mehr beunruhigt und erregt, treibt es ihn endlich zu dem Versuche einer Ueberbrückung der, wenn auch anfänglich unausfüllbar erscheinenden Klüfte seines Inneren; zu dem Versuche einer Vermittelung der oben angedeuteten und einander scheinbar ausschliessenden Gegensätze, oder einer Lösung des sich in ihnen ankündigenden grossen Räthsels alles Daseins.

Der Charakter der angeführten Gegensätze beweist, dass der, über die primitivsten Entwickelungsstufen hinausgekommene Natursohn sich derselben, wie wir schon andeuteten, zuerst und am erschütterndsten am Tode bewusst wird, und zwar zunächst an dem

Widerspruch, in welchem der Tod zu den höheren Anforderungen seines inneren Menschen steht. Dieser scheint zu keinem Aufhören, wie die unbewusste Natur, bestimmt zu sein, sondern Anspruch zu haben auf Dauer, auf ein Fortwachsen in seiner, auf unserem Planeten für ihn gewissermaassen nur erst begonnenen Entwickelung. Da nun aber die Erfahrung, im Gegensatze zu solchen Forderungen, lehrt, dass auch uns nach kurzer Lebensspanne die Auflösung gewiss ist, so entsteht die Frage nach dem „Wozu“ und „Warum“ eines solchen Daseins. Sehen wir doch den Menschen, obwohl er nicht, indem er seinen irdischen Kreislauf vollendet, wie Thier und Pflanze zugleich seine letzte Bestimmung erfüllt, nichtsdestoweniger dem grossen Naturgesetze des Entstehens und Vergehens in derselben Weise wie jene geringeren Geschöpfe unterworfen.

Auf diese uralte Frage blieb sich die Menschheit Jahrtausende hindurch die Antwort so gut wie schuldig, indem sie an die Stelle des Unerklärlichen ein neues Unerklärliches setzte. Denn trotz alles Verhüllens des die Geschlechter der Sterblichen aus jener Frage anstarrenden Sphinxantlitzes durch Priester- und Despotentrug, durch schauerliche Menschenopfer oder einen Dämonenglauben und Thierdienst, finden wir schon bei den ältesten Völkern Klagegesänge um die Hinfälligkeit alles Erschaffenen, oder eine anderweite tiefergehende Beschäftigung mit dem Tode. Eine Lösung ist also nicht erfolgt.

Es ist für uns von einschneidender Bedeutung — weil darin ein neuer Beweis für unsere Anschauung des Schönen liegt — dass sich jene Klagegesänge meist auf das Absterben der Natur im Herbste, oder auf die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit im Menschenleben beziehen. So erwähnt Herodot, dass er bei den Aegyptern unter dem Namen *Maneros* denselben Klagegesang gefunden habe, den die Griechen *Linos* hiessen. *) Er sagt ausdrücklich, dass dieser *Maneros* gesungen worden sei; wir sehen also auch die Musik zuerst ein Requiem anstimmen. **)

*) Der Name *Linos* ist aus dem darin vorkommenden semitischen Rufe: *ai lenu* (»wehe uns!«) entstanden. Der Linos ward auch nach Aegypten verpflanzt und auf Isis und Osiris übertragen, *Maneros* ist der in der Klage der Isis um Osiris wiederkehrende Refrain: *mââ-ne-hra*. (»Komm nach dem Hause — kehre wieder.«) Siehe Köhler's Anmerkungen zum Herodot.

**) Die Stelle über den *Linos* lautet in wörtlicher Uebersetzung: »Unter andern merkwürdigen Weisen haben sie auch ein Lied, denselben Linos, der in Phönikien gesungen wird, in Kypros und an andern Orten, und, wiewohl er bei verschiedenen Völkern verschiedene Namen hat, doch gerade der nämliche ist, den die Hellenen unter dem Namen *Linos* singen. Daher mich denn, wie so vieles Andere in Aegypten, besonders das Wunder nimmt, woher sie den Linos haben; aber sie sangen ihn offenbar jederzeit. Auf ägyptisch heisst aber der Linos *Ma-*

Der Linos stammt ursprünglich aus dem Orient. Wir begegnen ihm daher auch schon bei den Phöniziern, Syrern und Vorder-Asiaten. Er symbolisirt den Tod der Natur unter der Mythe des früh sterbenden Adonis, war daher eins mit den in Griechenland heimischen *Adonisklagen.* Es ward darin der Tod des schönen Jünglings betrauert, unter dessen Bilde die Alten den Frühling in seiner kurzen Dauer auffassten. *) Die *Adonisfeier* ward daher auch gegen Ende des Frühlings, oder im Juli, wenn alle Blüthen unter der Sommersonne welken, begangen.**)

Im Gegensatze zu den Aegyptern, Vorderasiaten und Griechen regte die Betrachtung des Todes die Inder, die mit einer andern Lösung des Räthsels nicht fertig zu werden vermochten, zu dem Sehnen nach völligem Aufhören und nach persönlicher Vernichtung an, wie dasselbe in ihrem *Nirvana* sich kundgiebt. Es erschien ihnen besser und eine Belohnung, dass überhaupt alle Existenz oder alles Wissen vom eigenen Selbst aufhöre, als dass sie abermals dem furchtbaren Geheimniss des Lebens, das die Frage nach dem „Woher“ und „Wohin“ unbeantwortet lässt, gegenüber gestellt würden. Wer daher nicht des *Nirvana* theilhaft wurde, war den Göttern missfällig. Sie vermutheten für einen solchen hinter dem Tode nur die schrecklichste aller Möglichkeiten: ein Wandern der Seele durch Thierleiber. Deshalb erschien ihnen auch eine derartige unaufhörliche Metamorphose die denkbar schaudervollste Strafe für die Unwürdigen, während die Würdigen, wie im Leben im Begriffe des *Sunya*, d. h. des absolut Leeren, so im Tode im Auslöschen alles Erinnerns und Seins ihren Lohn empfingen.

Aber auch noch in anderer Weise lehren uns die Inder, wie tief sich das menschliche Gemüth schon vor Jahrtausenden von der Hinfälligkeit alles Irdischen berührt und erregt fühlte. So heisst es z. B. in dem altindischen, dem Sänger Valmiki zugeschriebenen Epos: *Ramayana:*

»Was klagest Du um andere? Dich selbst beklage, dessen Zeit
Und dessen Leben, wo Du stehst und wo Du gehest, stets vergeht.
Denn Dich begleitet überall der Tod; er setzt sich mit Dir hin,
Und wenn Du noch so ferne ziehst, der Tod kehrt wieder mit Dir heim.
Der Sonne Aufgang wird begrüsst, man danket wenn sie untergeht,
Und man bedenkt nicht, dass zugleich das eigne Leben kürzer wird.

---

*neros.* Von ihm behaupten die Aegypter, dass er des ersten Königs von Aegypten einziger Sohn gewesen, und nach seinem frühzeitigen Tode mit diesen Klageliedern von den Aegyptern geehrt worden, auch dieser ihr erster und einziger Sang gewesen.« Herodot II, 79.

*) Siehe Brugsch, die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852.

**) Die Griechen brauchten den Ausdruck Adonisgärten sprüchwörtlich von Dingen, »welche einen schnellaufblühenden Reiz haben, aber sich eben so leicht wieder verflüchtigen, welche keine Wurzel, Kraft und Dauer besitzen, bald vergehen, nutzlos und nichtig sind, höchstens eine

Man freuet sich, so oft der Lenz mit neuem Glanze wiederkehrt —
Der Jahreszeiten Wechsel führt die Lebenden dem Tode zu.
Wie dort am Lotosblatte sich ein Tropfen Thaues zitternd hält,
So ist dem steten Falle nah' des Menschen zitternd Erdenglück!»*)

Wir machen hier schon darauf aufmerksam, wie bedeutungsvoll es ist, dass dem alten „Wehe" darüber, dass der Mensch geboren worden, gerade in der Kunst ein so früher und tiefer Ausdruck verliehen worden ist. Und zwar nicht etwa nur in der Poesie; erwähnten wir doch schon oben der über Hellas und das griechische Inselmeer, so wie über Kleinasien und Aegypten verbreiteten *Adonisklagen*, bei denen die Musik ohne Zweifel zu keiner geringeren Wirkung gelangte, wie die Dichtkunst.

Aber auch die bildenden Künste sollten zu ihren ersten Versuchen durch ähnliche Motive angeregt werden. Wir brauchen, um uns hiervon zu überzeugen, unsere Blicke nur auf Aegypten zu richten. Die Gestalt der Sphinx erscheint gleichsam wie das zu Stein erstarrte Symbol des grossen Naturgeheimnisses alles Daseins. Man kann überhaupt von den Aegyptern sagen, dass das Antlitz dieses wunderbaren Volkes mehr dem Tode, als dem Leben zugewendet gewesen sei. Ihre Pyramiden, ihre Gräberstädte, die aus unzähligen in die Felsen der Gebirge gehöhlten Leichenkammern bestanden, ihre, ganze Kasten ausschliesslich beschäftigende Mumienanfertigung, die sich sogar bis auf eine Einbalsamirung der Thierleiber erstreckte — alles war durch die Betrachtung des Todes veranlasst, dem Tode geweiht, dem Tode gebaut. Selbst ihre Festmahle, die bei allen andern Völkern des grauen Alterthums als Culminationspunkte ihres Behagens am Dasein erscheinen, wurden ihnen zu einem *memento mori*, indem, wie bekannt, das Bild eines Todten bei den Gästen umhergereicht und mit dem Zuruf begleitet wurde: „Sieh auf diesen und trink, denn bald wirst du ihm gleichen!"**)

Die Griechen, von denen man es bei ihrer hohen Lebensfreudigkeit am wenigsten glauben sollte, fühlen sich durch Tod und Vergänglichkeit kaum minder tief erregt. Bei Homer begegnen wir wiederholt dem Ausruf, dass nichts Bemitleidenswürdigeres existire, als das Geschlecht der unglückseligen Sterblichen.***) Ein starker Ausdruck des Grauens vor dem Tode findet sich in der *Odyssee*, in dem bekannten unterweltlichen Dialog zwischen Achill und Odysseus. Wenn der Sohn des Peleus äussert, dass er lieber

---

augenblickliche, schnell verrauschende Freude gewähren.« S. *Kypros* von W. H. Engel. Berlin 1841 bei G. Reimer.

*) Moriz Carriere: Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung. (I, 433.)

**) Herodot II, 78.

***) Homer: Ilias XVII 445—447 und XXIV 524—526.

auf Erden der schlechteste Tagelöhner, als unter den Schatten König sein wolle, so tönt uns fast stärker noch als aus der uralten Adonisklage jenes „Wehe uns“ *(ai lenu)* entgegen, das der Ausdruck des Bewusstseins des unser Dasein spaltenden Risses und der Unmöglichkeit, ihn ausfüllen zu können, ist.

Selbst bei den Israeliten, denen ihr reiner monotheistischer Glaube schon einen ganz andern Halt in den Fragen, die der Tod anregt, geben musste, finden wir in dem berühmten, dem Moses zugeschriebenen 90sten Psalm gewissermaassen einen abermaligen „Linos.“ Es heisst dort vom Menschengeschlecht; „Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom und sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras, das doch bald welk wird; das da frühe blühet und des Abends abgehauen wird und verdorret. Das macht Dein Zorn, dass wir so vergehen und Dein Grimm, dass wir so plötzlich dahin müssen.“ — *)

Man sieht, eine eigentliche versöhnende Lösung ist auch hier noch nicht gefunden, denn der israelitische Glaube, dass der Herr denen, welche er liebe, langes Leben auf Erden gebe, ist doch nur ein kümmerlicher Ausweg. Der Tod und seine Schrecknisse werden dabei nur aufgeschoben, nicht versöhnt oder verklärt. In rührender Uebereinstimmung mit dem „welken Grase“ des 90sten Psalmes vergleicht einmal Homer das Menschengeschlecht mit den abgefallenen welken Blättern, die der Sturm im Herbste vor sich herwirbele.**) Selbst jene uralte Mythe vom Paradiese und dem mit dem Sündenfalle in die Welt gekommenen Tode, oder von einem einst blühenden und nie wiederkehrenden goldenen Zeitalter, was ist sie anders, als eine ergreifende Aussprache jenes der Menschheit tief eingeborenen Bewusstseins von dem Zwiespalte zwischen ihrem, auf eine höhere Bestimmung deutenden Wesen und dessen hinfälliger Erscheinung.

Wir könnten das lebendige Vorhandensein eines solchen Bewusstseins durch die ganze Culturgeschichte verfolgen. — Luther gelangte erst, als ein niederfahrender Blitzstrahl ihm den Freund an seiner Seite erschlagen, zu jener Einkehr in die eigene Seele, aus der das Riesenwerk der Reformation emporblühen sollte. — Erst nachdem der schreckensvolle plötzliche Untergang einer ganzen Stadt und ihrer Bewohner die junge Seele des wunderbaren Dichterknaben im Hause der Frau Rath bis in ihre letzten Tiefen aufgewühlt,

---

*) Vgl. Psalm VIII, V. 5. — Im 39sten Psalm heisst es zweimal (V. 6 und 12) »Ach, wie so gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben!« (Und weiter V. 7) »Sie gehen dahin wie Schemen und machen sich viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht für wen!«

**) Homer, Ilias VI, 146—150.

sprosste der junge Baum empor und entfaltete seine Blüthen.*) Und was heisst es anders, als auf jenes uralte immer noch unausgefüllte *Vacuum* in unserm Innern deuten, wenn Goethe's Werther ausruft: „Es macht mich stumm, wenn ich sehe, dass alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt.“ Oder wenn einer unserer Zeitgenossen von den Menschen sagt: dass sie sich mit Graben und Pflanzen, mit Predigen und Singen, mit Meisseln und Malen den Jammer betäuben möchten, dass sie sterben müssen.**)

Aber gerade an jenem, durch die Betrachtung des Todes verursachten herbsten Riss durch unser Bewusstsein und an dem damit verbundenen schwersten Zweifel an uns selbst und an der Existenz einer, unserem Gefühle oder unserer Vernunft Rechnung tragenden Ordnung der Welt und der Dinge, entzündet sich auch der bis dahin verschlossen in uns ruhende göttliche Funke und treibt uns zu einer Versöhnung und Lösung aller Gegensätze des Daseins. — Ist doch jenes oben angeführte „Bemalen der Wände mit bunten Gestalten und lichten Aussichten“ oder jenes „Predigen, Singen und Meisseln, um des Sterbens zu vergessen,“ nur eine, wenn auch absichtlich noch in beschränkter Weise ausgedrückte Andeutung der Vermittelungsversuche, zu welcher uns die Sehnsucht unseres, der Herstellung bedürftigen Inneren hindrängt. Jedenfalls ist es bezeichnend, dass selbst schon bei diesen noch ganz oberflächlich bleibenden Bestrebungen, durch ethische und ästhetische Wirkungen das verlorene innere Gleichgewicht wiederherzustellen, das Bedürfniss eintritt, sich eben auch an die Kunst zu wenden.

— Fassen wir daher solche und ähnliche Vermittelungsversuche schärfer ins Auge und fragen wir uns in bestimmterer Weise, zu welchen Resultaten der Mensch durch sie gelangt.

Handelt sich's hierbei doch offenbar schon um das dunkele Vorgefühl, dass auch bei den Musen Trost und Hülfe zu finden sei! —

Hier ergiebt sich nun zunächst, dass die Lösung, Ausgleichung oder Vermittelung der in der Welt unseres Denkens und Empfindens existirenden Gegensätze und Widersprüche eine dreifache zu sein vermag.

Der ursprünglichste und älteste dieser Vermittelungsversuche führt zu der Idee von Gott. — Wir ahnen, hoffen und versuchen eine Einigung und Verklärung aller Widersprüche des Daseins in einer ihnen gemeinsam zu Grunde liegenden Allgüte und

---

*) Siehe die Erzählung des Erdbebens von Lissabon in Goethe's Wahrheit und Dichtung.

**) Berthold Auerbach.

Allweisheit, die, wenn wir die von ihr gewählten Wege auch nicht immer zu verstehen und zu verfolgen im Stande sind, uns doch — eben darum, weil von ihr nichts kommen kann, was jener Güte und Weisheit widerspräche — wohl und gut führen wird. — Das in unserem Inneren ruhende Ideal-Bild eines weise, gerecht und gütig geordneten Zusammenhangs aller Dinge treibt uns also dazu, eine solche Weisheit, Gerechtigkeit und Güte auch in unserem Leben, wie in der uns umgebenden Natur, als herrschende Macht vorauszusetzen. Dazu kommt noch, dass das Räthselvolle, oder Unzureichende der, den Einzelnen, wie die Gesammtheit treffenden Geschicke den Menschen überzeugt, dass er durch die gegebenen realen Verhältnisse und Bedingungen des Seins zu keinen seine Vernunft befriedigenden Resultaten zu gelangen vermöge. Die Annahme einer über alles Zufällige erhabenen und dasselbe vermittelnden Macht wird ihm daher zu einer unabweisbaren inneren Nothwendigkeit, und die Folge eines solchen geistigen und gemüthlichen Processes ist die Erkenntniss des Absoluten, unter dem Bilde eines das All durchdringenden und nach ewigen Gesetzen ordnenden Weltgeistes. — Dieser älteste Versuch der Vermittelung führt zur Religion, oder zu einer Versöhnung aller Gegensätze im Reiche des Guten.

Ein zweiter Weg zur Verknüpfung der Gegensätze thut sich — wie wir schon aus den ältesten Vermittelungsversuchen ersehen haben — in der Welt der Anschauung und Empfindung, oder in der Kunst auf. — In der Natur steht dem Blühen das Verwelken, steht der Jugend, als Ziel, Alter und Tod gegenüber. Anders im Kunstwerk. Der in Marmor, oder im Bilde dargestellte Jüngling hält die höchste Blüthe des Seins, hält die Jugend auf dem Gipfel ihrer Erscheinung, welche beide im Leben nur einen vorüberrauschenden Moment solchen höchsten Daseins gewahren lassen, dauernd und, der Idee des Kunstwerks nach, für die Ewigkeit fest. Der Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung ist also hier durch Verewigung und Verklärung des im Leben vergänglichen, mangelhaft sich darstellenden, oder durch Zufälligkeiten getrübten Individuellen in der Sphäre des Schönen gelöst. Das edele Menschenbild, dessen in voller Jugend und Geisteskraft göttergleiche Erscheinung, seiner Bestimmung, zu Staub zu zerfallen, zu widersprechen scheint, sehen wir hier auf der idealen Höhe, auf welcher wir es immer erblicken möchten und in jener Unvergänglichkeit, die wir, als das seiner Erscheinung allein Gemässe, für dasselbe beanspruchen, festgehalten. Jedes Wünschen und Sehnen ist somit gestillt und der alte Zwiespalt unseres Inneren, so lange wir in die Anschauung des Kunstwerks versenkt sind, ausgefüllt.*)

---

*) Schon Schelling nennt die Kunst die höchste Ineinsbildung des Realen und Idealen und Schiller meint, die Schönheit allein

Eine dritte Lösung des Weltenräthsels finden wir auf dem Wege des Forschens, nach einem der ganzen Schöpfung und allen ihren scheinbaren Widersprüchen gemeinsam zu Grunde liegenden Plane, oder nach einer Gesetzmässigkeit, der alle Dinge in gleicher Weise unterworfen sind. Dieser Versuch führt zur Wissenschaft, deren letztes Ziel die Erkenntniss der Wahrheit ist. Die Wahrheit aber trägt die Versöhnung bereits in sich selber. Der Widerspruch zwischen Leben und Tod hebt sich auf, wenn uns z. B. die Naturwissenschaft entdecken lässt, dass der scheinbare Tod nur eine Metamorphose, nur die Quelle neuen Lebens ist, dass kein Atom des gröbsten Stoffes, und daher gewiss noch weit weniger jener unmessbaren Substanz, die wir Geist oder Seele nennen, verloren gehen kann.

Von der letzten dieser drei Lösungen zu der ersten wiederum rückwärts schreitend, können wir daher auch sagen: Es sei das Eigenthümliche der Wissenschaft, dass sie, ohne Ansprüche des theoretisirenden Subjectes, unbefangen und in reiner Lust an Auffindung und Darlegung des unendlich gesetzmässigen Planes der Schöpfung, wie sich derselbe in allen Gebieten der Erscheinung spiegelt, ihre Bahnen wandele. Sie verbindet daher Stoff und Inhalt, Besonderes und Allgemeines, Geist und Natur, indem sie den Kern der Dinge von der sie verhüllenden Schaale zu lösen, d. h. die in ihnen lebende Idee zu erkennen bemüht ist.

Dagegen ist es das Eigenthümliche der Kunst, dass sie den im Menschen reflectirten göttlichen Gedanken selbst in Erscheinung zu setzen, ihn nicht, wie die Wissenschaft, aus der Erscheinung herauszulesen sucht. Ihr Verfahren gleicht somit dem der schaffenden Natur. Diese offenbart ihre unendliche Weisheit in einer unendlichen Reihe gesetzmässiger Erscheinungen, und der Künstler bedient sich derselben stofflichen Grundlage, um den in ihm lebenden und treibenden göttlichen Gedanken erscheinen zu lassen. Aber zwischen beiden Arten des Schaffens bemerken wir den wesentlichen Unterschied, dass die Natur die Dinge unaufhörlich erschafft, um sie unaufhörlich wieder zu zerstören, während der Künstler seine Werke auf eine ideale, d. h. ewige Existenz berechnet, und dass in der Natur jener rastlose Wechsel von Leben und Tod herrscht, der, wie wir sahen, im menschlichen Dasein den ersten und tiefsten Schmerz und in seinem Denken den ersten und schwersten Zweifel hervorrief, dagegen in der Kunst die heitere selbstbefriedigte Ruhe, die das Schöne, welches wir im Leben nur als einen Durchgangspunkt der Entwickelung der Organismen kennen lernten, als das Wesentliche, als das Ideale und daher allein zur

---

könne die unendliche Einheit der Materie und Form, der Beschränkung und Unendlichkeit beweisen.

Dauer Berechtigte in den Dingen auffasst und darstellt. Wenn somit die Schöpfungen der Natur nur ein relatives Recht zu ihrem Dasein haben, nur insoweit und so lange existiren, als sie einem Höheren dienen, so trägt dagegen die Idee, die sich im Kunstwerke verkörpert, das Recht ihres Daseins in sich selber, ist ihrer selbst wegen da. Das Bewusstsein einer solchen Verschiedenheit schmälert nicht die Bedeutung der schöpferischen Kraft der Natur, zu Gunsten des Künstlers; verbindet sich doch damit der Gedanke, dass auch dieser aus ihrer Hand hervorgegangen, sein künstlerisches Ideal nur ein Reflex ihrer in den Dingen verkörperten Idee ist.

Während so die Kunst den Gegensatz von Wesen und Erscheinung zu überwinden sucht, indem sie das Ewige mitten in der Welt des Wechsels darstellt, kann sich der religiöse Mensch mit dieser Lösung nicht befriedigen. Dieser will der im Weltall waltenden All-Liebe nicht durch das Medium der Anschauung, oder einer doch nur stückweisen Erkenntniss verbunden sein, er will vielmehr sein Sein, so wie das der ganzen Natur, im Sein Gottes aufgehen lassen, will, von unendlicher Sehnsucht erfüllt, sich über das Gebiet der Erscheinung und des Wechsels, d. h. über die Welt weg, zu dem Absoluten, in dessen Schoosse Wesen und Erscheinung von Ewigkeit her verbunden ruhen, erheben.

Kunst und Religion sind daher gleichsam Doppelgesichter an dem einen Januskopfe, in welchem das Göttliche sich regt. Aber das eine Gesicht — das der Kunst — ist zur Welt gewandt und sucht sich darin heimisch zu fühlen, indem es dieselbe nach seinen Ansprüchen modelt; das andere sucht sich, nach oben gerichtet, in seinem göttlichen Urquell zu verklären. Ein solches Bild ist freilich, wie alle seines gleichen, nur von relativer Bedeutung, daher auch nur wahr, wenn das vorzugsweis Unterscheidende im Wesen von Kunst und Religion betont werden soll. Auf der höchsten Stufe ihrer Entwickelung dagegen wenden nicht nur Kunst und Religion, sondern auch die Wissenschaft ihr Antlitz beiden Welten zu; und zwar aus dem Grunde, weil, dort angelangt, eben jede von ihnen sowohl das Reich der Idee, wie das der Erscheinungen umfasst.

Wir berührten oben, dass die Dissonanz in der Natur und in unserem Geiste sich dann consonirend in der Kunst auflöse, wenn die Dinge auf jenem Gipfel ihrer Erscheinung festgehalten werden, den sie im Leben gleichsam nur im Fluge streifen, daher in ihrer höchsten Schönheit, die immer zugleich die vollkommenste Verkörperung ihrer Idee ist.

Dies gilt aber natürlich nicht nur für die bildende Kunst, sondern ebensowohl für Musik und Poesie.

Wenn die Lösung des Widerspruchs von Wesen und Erscheinung für die Architektur, Sculptur und Malerei in der Darstellung eines ewigen unwandelbaren Schönen im Reiche der An-

schauung erfolgt, so produciren Musik und Poesie dieses ewige Schöne in der Welt der Empfindung, daher durch den Ausdruck, der gewissermaassen nur eine zu Tage kommende innere Anschauung ist.

Wir fühlen die Gegensätze, die uns im Leben verwirren, überwunden, wenn die Eintracht süsser Töne erschallt, d. h. wenn wir ein Tonstück vernehmen, in welchem jene Harmonie waltet, die aus einer ganz Ton gewordenen Empfindung und einer ganz Empfindung gewordenen Tonsprache hervorgeht. Auch hier hebt sich der Widerstreit zwischen Idee und Stoff, der im Leben darin besteht, dass beide einander nie völlig decken, auf, da nichts Stoffliches mehr übrig bleibt, das der musikalische Gedanke nicht beseelt hätte, und nichts Gedankliches, das nicht, in dem von der classischen Kunsstform gefesteten flüchtigen Tonstoff, seinen unvergänglichen Leib gefunden. Wer der wunderbaren Gliederung und Führung der Stimmen einer Fuge von Sebastian Bach zu folgen befähigt ist, wird uns verstehen. Der musikalische Gedanke hat hier seinen unvergänglichen Ausdruck, die classische Form den ihr entsprechenden Inhalt gefunden; Wesen und Erscheinung widersprechen einander daher nicht mehr, und wir empfangen den Eindruck einer Vollkommenheit, die, wie sie in sich selber befriedigt zu ruhen und nichts ausser sich selber zu bedürfen scheint, auch für uns keinen Wunsch mehr übrig lässt. Darum ist auch von Bachs Musik so tief, wie wahr gesagt worden: sie gleiche der sich mit sich selbst unterhaltenden und sich selber genügenden Weltharmonie.

Noch ausgeprägter, als in der Fuge und dem fugirten Styl, vollzieht sich die Einigung des sich Widersprechenden, Unvermittelten oder Gegensätzlichen in der Sonate und Sinfonie. Erst unter dem Gesichtspunkte, dass auch in dieser Kunstform eine Lösung der, vom menschlichen Gemüthe und der menschlichen Vernunft in allen Geistessphären erstrebten Versöhnung der Gegensätze versucht wird, erhält die dem Künstler hier gestellte Aufgabe: *Hauptsatz* und *Mittelsatz* in einem idealen Sinne zu verschmelzen, ihren wahren Hintergrund. Keine andere Kunst oder Kunstgattung stellt entgegengesetzte, oder zu versöhnende Principe in einer ähnlich fest gegliederten besonderen Kunstform so deutlich einander gegenüber, wie dies von der Musik in der Sonatenform geschieht. Wir können es hier gewissermaassen mit Händen greifen, wie das höchste und reinste Ziel aller künstlerischen Darstellung in der Verschmelzung und Ineinsbildung des anfänglich einander Widerstrebenden, sich Fliehenden, oder verschieden Gearteten gesucht werden muss. Und so wird es denn auch hoch bedeutungsvoll, dass ein solcher künstlerischer Process sich gerade in der Instrumentalmusik, d. h. in derjenigen Gattung der Musik voll-

zieht, die wir als das Gebiet der grösstmöglichsten Freiheit und Selbständigkeit dieser Kunst kennen lernten.

In der Poesie begegnen wir einer Verschmelzung der Gegensätze nicht nur in der Einheit von Empfindung und Ausdruck, Gefühl und rhythmischer Einkleidung, oder der dichterischen Idee und der für dieselbe gewählten künstlerischen Form, sondern auch in jener poetischen Gerechtigkeit, die die Dinge nicht so darstellt, wie sie sind, sondern wie sie, einer höheren Weltordnung nach, sein sollten. Das Höhere, die Idee, geht daher auch hier nicht, wie so oft im Leben, durch das Niedere unter, sondern triumphirt, stellt sich in dem für alle Zeiten geschaffenen Dichterwerke, somit ebenfalls als ein Unvergängliches dar.

Die Antwort auf die Frage — was ist das Schöne — lautet daher nunmehr: Das Schöne ist die Versöhnung und Verschmelzung der, das gesammte Geistes- und Naturleben durchdringenden Gegensätze im Reiche der Anschauung und Empfindung, d. i. in der Kunst.

Wir haben wahrgenommen, dass auch Wissenschaft und Religion eine Lösung der Widersprüche des Daseins versuchen und uns dabei überzeugt, dass Kunst, Religion und Wissenschaft ihre letzte Quelle in denselben Anlässen finden, somit — wie schon die Ueberschrift dieser Einleitung sagt — sich eines gemeinsamen Ursprunges rühmen dürfen. Geistesrichtungen aber, die aus denselben Regungen der Menschenseele hervorgehen, müssen, auch ihrem Wesen nach, einander nahe verwandt sein. Hierfür spricht schon die Erfahrung, dass kein anderer Besitz unser Geschlecht in seinen eigenen Augen so hoch zu heben, oder die Achtung des Einzelnen vor seinem bessern Selbste und seiner Menschenwürde in gleicher Weise zu steigern vermag, wie der Besitz von Religion, Kunst und Wissenschaft. Nimmt er an keiner von ihnen Antheil, so sehen wir ihn häufig genug zur Bestie herabsinken. — Aber auch der Umstand, dass Religion, Kunst und Wissenschaft demselben Bedürfniss entstammen und, wie sie einem solchen entwachsen, auch in gleicher Weise geeignet erscheinen, dasselbe zu befriedigen, deutet auf ihre tiefe Verwandtschaft. Vermag doch jede von ihnen eine, in ihrer Art vollkommene Lösung der Widersprüche des Daseins herbeizuführen.

Aus diesem Grunde können sich sowohl ganze Völker, Zeitalter, wie auch der Einzelne ausschliesslich bei nur einer dieser drei Richtungen beruhigen. Dies ist aber nur darum möglich, weil ihnen dann diese eine die beiden anderen mitbegreift, oder ihnen für die beiden anderen gewissermaassen mit einsteht. Darum können wir uns auch nicht zu der Meinung derer bekennen, die die schönsten Früchte der Culturentwickelung entweder ausschliesslich der Religion, oder vorzugsweise den Künsten, oder endlich —

in einer die anderen Geistessphären verdunkelnden Weise — den Wissenschaften zuerkennen wollen. — Religion sowohl, wie Kunst und Wissenschaft erlebten besondere, ihrer Entwickelung vorzugsweise günstige Weltzeitalter. Wie nun einzelne hervorragende Geister unter den im Weltzeitalter der Kunst lebenden Griechen, z. B. ein Plato und Pythagoras, das Erstrebenswertheste darin fanden, für das Schöne empfänglich zu sein und Maass zu halten, wie dagegen das Weltzeitalter der Religion — das Mittelalter — das Gute für den Grund und das Ziel aller Entwickelung erklärte, so ist es auch nur ganz natürlich, dass in der Neuzeit, dem Weltzeitalter einer vorzugsweisen Blüthe der Wissenschaften, diese letzteren wiederum als Ursache alles geschichtlichen Fortschrittes bezeichnet werden. Wir unseres Theils sind der Ueberzeugung, dass die genannten Geistesmächte gleiche Ansprüche auf den Dank der Menschen besitzen. Dränge man demungeachtet darauf, einer unter ihnen einen Vorzug zuzugestehen, so würden wir eher noch, als wir mit Vischer, in Bezug auf eine fortschreitende philosophische Weltanschauung, sagen möchten: „der Gedanke, nicht der schmeichelnde Schein des Schönen, hat das Ungeheuerste in der Geschichte bewirkt," mit Schleiermacher ausrufen: „Was ist alle Kunst, als Euer Sein in den Dingen, denen ihr Maass, Gestalt und Ordnung gebt? Was ist alle Wissenschaft, als das Sein der Dinge in Euch, in Eurer Vernunft? Und wie kann beides in Euch zum Leben gedeihen, als nur sofern die ewige Einheit der Vernunft und Natur, sofern das allgemeine Sein alles Endlichen im Unendlichen unmittelbar in Euch lebt?" —

Der Gedanke, in seiner Allgemeinheit genommen, ist freilich der Träger aller geschichtlichen Entwickelung. Vergessen wir jedoch nicht, dass derselbe ebensowohl ein religiöser, künstlerischer, nationaler, politischer und ein auf Sinnenwahrnehmung beruhender, rein empirischer, wie ein philosophischer zu sein vermag. — Die Lieder: „Ein feste Burg ist unser Gott" und „*Allons enfants de la patrie*" haben nicht nur Völker-, sondern auch Geistesschlachten geschlagen, und Homer, Phidias, Sophokles, Raphael, Shakespeare, Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller haben weniger durch abstracte Gedanken, wie als Dichter und Künstler Ungeheueres bewirkt. Gleiches und Grösseres wäre von Confucius, Zoroaster, Buddha, Moses, Paulus oder Mohamed zu sagen, die, als Vertreter des philosophischen Gedankens, unwirksam geblieben sein würden, als Vertreter dagegen des religiösen, oder, wie Christus, als Verkündiger des humanistischen Gedankens, die Welt erschütterten und ihren Zielen entgegenreifen liessen.

Als das Erstrebenswertheste für den Menschen erscheint

natürlich eine vollkommen gleiche Empfänglichkeit für Religion, Kunst und Wissenschaft und daher auch eine in verwandter Weise erfolgende Wirkung derselben auf ihn. Wir finden eine solche jedoch nur in den ältesten Zeiten und dürfen erst von einer fernen Zukunft Gesichtspunkte erhoffen, die eine ähnliche Receptivität wieder ermöglichen. Es zeigt sich also auch hier, dass das ahnungsvolle Gemüth des Naturkindes und die Weltanschauung des auf der höchsten Stufe der Cultur und Civilisation angelangten Menschen einander nahe verwandt sind, und dass der Bildungsgang unseres Geschlechtes somit gewissermaassen einem Kreislaufe zu vergleichen ist. Jedenfalls haben wir so eben erfahren, dass höchste Cultur nicht nur im Allgemeinen, sondern auch unter vielfachen besonderen Gesichtspunkten, als eine Rückkehr zur Natur anzusehen ist. —

Was nun die innige Verschmelzung von Religion, Kunst und Wissenschaft bei den ältesten Völkern anbetrifft, so brauchen wir, da dieselbe ja hinlänglich bekannt ist, uns nur auf wenige Andeutungen zu beschränken.

Die heiligen Bücher Alt-Indiens, die Veden, enthielten nicht nur die Religion, sondern auch die früheste Wissenschaft und Poesie der Inder, während auch ihre bildende Kunst ganz im Dienst der Religion stand. Aehnliches lässt sich von den Lehren des Zarathustra und des Confucius sagen. Es ist bekannt, welch grosse Dienste die Chaldäer, obgleich eine Priesterkaste, der Wissenschaft, z. B. der Astronomie und Messkunst, geleistet haben und wie auch die ganze Kunst von Babylon, Ninive und Persepolis von ihnen ausging; dass auch die ägyptischen Priester alle Wissenschaft und Kunst ihres Volkes, soweit es sich in letzterer nicht blos um eine nur untergeordnete, handwerksmässige Thätigkeit handelte, besassen, ist unzweifelhaft.

Aber wir brauchen nicht auf diesen frühen Stufen der culturgeschichtlichen Entwickelung stehen zu bleiben. Auch in fortgeschritteneren Stadien ihres Bildungsganges können Kunst und Wissenschaft zur Religion, Religion und Kunst zur Wissenschaft, Wissenschaft und Religion endlich zur Kunst werden, oder doch von diesen durchdrungen und gesättigt erscheinen.

Schon im gewöhnlichen Leben sagt man, dem ächten Künstler und dem wahren Gelehrten seien seine Kunst und seine Wissenschaft Religion, sie selber aber deren Priester. Dies ist jedoch nicht blos eine Gleichnissrede. Kunst und Wissenschaft sind ihren Jüngern in Wahrheit ebenso heilig, wie unverstellt frommen Menschen ihr Glaube und üben auf deren ethisches Dasein auch denselben Einfluss, wie dieser, indem sie nämlich alles Selbstische, zu Gunsten der Idee, in deren Dienste sie stehen, von ihrem Charakter abstreifen und aus ihrem Wesen entfernen, indem sie ihnen

denselben Todesmuth, dieselbe Aufopferungsfähigkeit, d. h. also dieselbe Wärme der Ueberzeugung einflössen, nicht weniger aber auch ihrem Wesen dieselbe Milde und dieselbe hohe innere Freudigkeit verleihen, die die Religion ihren wahren Bekennern einzuflössen pflegt. *)

Aber auch in der Kunstgeschichte sehen wir Kunst und Wissenschaft sich mit der Religion aufs innigste verschmelzen.

In den *Psalmen* stehen Religion und Poesie in einem vollkommenen Gleichgewicht zu einander: ihre Poesie ist ganz Religion, ihre Religion ganz Poesie. Annäherndes lehren uns die epischen Religionsgedichte der Inder, lehrt uns die christliche *Hymnologie*, wie nicht weniger das kühne Religionsgedicht Dante's. Die grossen mittelalterlichen Maler Fra Fiesole, Fra Bartholommäo, Fra Philippo Lippi, waren, wie schon die Namen besagen, Mönche, die ihr Leben damit zubrachten, die Wände ihrer Klöster und benachbarter Kirchen mit Gemälden zu schmücken, die eben so sehr Gebet wie Bild, Bild wie Gebet sind. Auch Palestrina und andere grosse Tonmeister des 16. und 17. Jahrhunderts componirten, als hätten sie die priesterlichen Weihen empfangen. Wie sehr Albrecht Dürer, Lukas Kranach und Hans Holbein nicht nur an dem Fortgange der Reformation den lebhaftesten Antheil nahmen, sondern auch im Geiste derselben geschaffen haben, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Aehnliches lässt sich im Gebiete der Tonkunst von Sebastian Bach sagen, dem Fürsten aller Sänger der neuen Kirche. — Die Architektur flösst in den Domen des Mittelalters dem todten Steine den Ausdruck derselben Andacht und inbrünstigen Sehnsucht ein, welche im 11., 12. und 13. Jahrhundert eine Völkerwanderung der europäischen Menschheit nach dem gelobten Lande veranlasste.

Auch die Wissenschaft kann in ähnlicher Weise von religiösem Geiste getränkt erscheinen. Pythagoras, dem die Wissenschaft noch heute verpflichtet ist, stellt sich ebenso sehr als Religionslehrer und Künstler, wie als Wissender dar. Die mittelalterliche Scholastik, deren Verdienste ohne Weiteres über Bord zu werfen, eine sehr oberflächliche Bekanntschaft mit dem Bildungs gange des menschlichen Geistes bekunden würde, nennt die Religion ihre Mutter, und es ist schwer von Männern wie Albertus Magnus,

---

*) Ein Beispiel hierfür besitzen wir in den Briefen, die Keppler nach Vollendung seiner Weltharmonik geschrieben. Es ist augenscheinlich, dass der Ausdruck derselben nur darum ein so gehobener und glücklicher ist, weil dem grossen Manne die, vom wissenschaftlichen Standpunkte seiner Zeit mögliche vollkommenste Verschmelzung von Idee und Erscheinung gelungen war; d. h. jene Verschmelzung der Gegensätze, welche sich beim religiösen Menschen in seinem Gottesbewusstsein, in der Kunst aber im vollendeten Kunstwerk vollzieht.

Duns Scotus und Thomas von Aquino zu sagen, wo in ihren gelehrten Untersuchungen die Wissenschaft aufhöre und die Religion anfange. Leibnitz und Spinoza, Linné und Newton entwickelten aus ihrer wissenschaftlichen eine, damit auf das innigste und tiefste zusammenhängende religiöse Weltanschauung.

In dem Gesagten ist auch schon bewiesen, dass die Religion zur Wissenschaft zu werden vermag; dies ist aber nicht weniger auch bei der Kunst möglich. Schon die *Genesis*, die den Geist poetischer Zeugungskraft nirgends verleugnet und insofern ebensosehr Gedicht wie Religion ist, enthält wissenschaftliche Ahnungen, wie sich darin zeigt, dass ihr auch das Wissen unserer Tage noch eine relative, wenn auch in symbolische, oder poetische Formen eingekleidete Wahrheit zuerkennt. Dass überhaupt in den Religionsbüchern der ältesten Völker das ganze Wissen ihrer Zeit niedergelegt ist, erwähnten wir bereits. — Auch Herodot ist seiner Zeit gegenüber ein Wissender und doch ist er in gleicher Weise ein Künstler, wie aus der, eben so sehr auf dem Bedürfnisse einer Geistessymmetrie beruhenden, als plastisch schönen Darstellungsweise seines Geschichtswerkes und aus der Benennung der Bücher desselben nach den Musen hervorgeht. — Bei Plato wiederum ist es schwer zu bestimmen, wo der Philosoph aufhöre und der Dichter anfange. — Pythagoras erwähnten wir bereits; auch Aristoteles geht von einer der künstlerischen sehr verwandten Weltanschauung aus. Ein wie hoch entwickeltes, auf streng wissenschaftlichen mathematischen Combinationen beruhendes Handwerk die Baukunst des Mittelalters besass, zeigt uns die Vererbung ihrer Erfahrungslehren durch die *Bauhütten*, sowie die, aus der praktischen Anwendung derselben hervorgehenden Wunder der architektonischen Technik. —

Die Musik nun vollends blieb ein Paar Jahrtausende hindurch Wissenschaft, ehe sie sich zur Kunst entwickelte; denn auch bei den Griechen war ihre theoretische Bedeutung grösser, wie ihre praktische, und im Mittelalter sehen wir sie sich Jahrhunderte lang von der Volksmusik trennen und auf theoretische Gebiete zurückziehen, ehe sie zur Kunst wird. — Dass Goethe ein ebenso inniges Verhältniss zu den Naturwissenschaften, wie zur Poesie hatte, ist bekannt, nicht weniger dass seine naturwissenschaftlichen Anschauungen eben so sehr von seinen poetischen, wie diese von jenen, durchdrungen waren. In mancher Beziehung Verwandtes lässt sich von den beiden Humboldt's sagen. Wilhelm von Humboldt's Einleitung zur *Kawi*-Sprache lässt uns, trotz ihrer strengen Wissenschaftlichkeit, doch durchfühlen, wie viel sie auch der Weltanschauung des in ihrem Autor versteckten *Poeten* verdankt, und in Alexander von Humboldt regt sich, in einer im

Vergleich mit Aristoteles noch erhöhten Weise, das Bedürfniss, das Weltganze zu einem Objecte der Anschauung, und zwar einer gleichsam *künstlerischen* Anschauung, werden zu lassen, indem er uns, wie der Künstler das Kunstwerk, sein Weltbild als ein schön gegliedertes, d. h. als ein organisch einheitliches Ganze auffassen lehrt. — Die Gebrüder Grimm haben, indem sie uns zu *Germanisten* machten, zugleich längst verschüttete Schätze deutscher Volkspoesie und Sage wieder zu Tage gefördert und dem Bewusstsein ihrer Nation wiedergegeben und zwar nicht nur etwa, weil sie auf ihrem wissenschaftlichen Wege zufällig auf dieselben stiessen, sondern ebenso sehr, weil ihr poetisches Gemüth und ihre Vaterlandsliebe sie diese Wege gehen hiess. Sind doch ganze Zweige der Wissenschaft in gleicher Weise tiefste Beschäftigung mit der Kunst. Wir verweisen nur auf Helmholtz, unseres grössten Physiologen: „Lehre von den Tonempfindungen", auf seine Untersuchungen über Akustik, auf das *Sanskrit*, auf die *Archäologie* und auf die durch sie zu Tage geförderten Schätze bildender Kunst und Poesie, sowie auf die ganz modernen Wissenschaften, die sich Aesthetik und Kunstphilosophie nennen. Auch viele unserer philosophischen Systeme sind, ohne unwissenschaftlich zu werden, von einem Geiste tiefer Poesie durchdrungen; blickt man unbefangen und unbeeinflusst von jeglicher Schule in die Geschichte der Philosophie von Kuno Fischer, so tritt das Dichterische und nach einer einheitlichen und idealen Abrundung Strebende der Weltanschauung vieler der grössten Philosophen, die bei ihnen, wie beim Künstler, aus den besonderen Anlagen des Subjectes mit Nothwendigkeit hervorwächst, in frappanter Weise zu Tage.

Damit wir aber nicht nur das wissenschaftliche Schaffen in seiner Verwandtschaft mit dem künstlerischen, sondern schliesslich abermals das künstlerische Schaffen in seiner Verwandtschaft mit dem wissenschaftlichen berühren, erinnern wir noch an die zum Theil streng wissenschaftliche Weise, in welcher Künstler, wie Lysippos, Vitruvius, Polyklet, Giotto, Ghiberti, Bramante, Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael, Albrecht Dürer, N. Poussin, Flaxman, J. G. Schadow, Hogarth und Andere, Studien über die *Proportionen* und die *Perspective* zur Vorbedingung oder Grundlage ihres künstlerischen Schaffens machten. Was endlich gewisse von Tonkünstlern ausgeführte Arbeiten, wie die *Musikwissenschaft* von Marx, *die Natur der Harmonik und Metrik* von Moritz Hauptmann und ähnliche, anbetrifft, so haben auch diese ebenso sehr ein philosophisches und allgemein wissenschaftliches, wie ein musikalisches Interesse.

Alle Theorien der Künste sind schon an und für sich Wissenschaft, die, wie diese, auf Erfahrung beruhen und auch, wie diese,

der Erfahrung durch kühne Hypothesen voraneilen. — Sehen wir doch selbst die Poesie, deren Theorie, da ein grosser Theil derselben schon in die Sprachlehre fällt, im Verhältniss zu den übrigen Künsten einen geringen Umfang besitzt, in der *Poetik* und *Rhetorik* des Aristoteles, nicht weniger in den auf eine feststehende Gesetzmässigkeit gegründeten Dichtungen der Troubadours und Minnesänger, sowie selbst noch in dem deutschen Meistergesang und in der Zeit der italienischen Canzonendichtung sich wissenschaftlicher, oder doch erfahrungsmässiger Begründung nähern.

Bei einer Wechselwirkung von Kunst, Religion und Wissenschaft aufeinander, wie sie aus dem Gesagten hervorleuchtet, und wenn wir uns zugleich wieder erinnern, dass sie sämmtlich aus demselben Triebe hervorwuchsen, d. h. dass für alle Kunst die Lust am Schönen, für alle Wissenschaft der Drang nach Erkenntniss des Wahren, für alle Religion das Verlangen nach dem Guten die Ausgangspunkte bildeten, kann es uns nicht mehr in Verwunderung setzen, wenn wir sie eben darum auch denselben Entwickelungsgang nehmen und zu denselben Zielen fortschreiten sehen.

Ehe wir jedoch unsere Blicke dem Strome dieser Entwickelung und dem Oceane, nach dem er hinfliesst, zuwenden dürfen, werden wir uns fragen müssen, aus welchen tiefer liegenden Ursachen der Mensch überhaupt dazu gelange, die Widersprüche zwischen Geist und Natur zu gewahren? Warum bleibt ihm nicht, wie dem Thiere, oder selbst noch wie dem Kinde, die ungetrübte Einheit seines Bewusstseins erhalten? Denn wenn der Tod ihn auch aufschreckt und anregt, so könnte es ja doch bei dieser vorübergehenden Erregung und bei diesem Zusammenschrecken sein Bewenden haben. Erleben wir dies ja sogar heute noch bei stumpfen oder oberflächlichen Individuen, die der grossen Naturnothwendigkeit, welche sie nur unter dem Gesichtspunkte eines sie bedrohenden Unheils aufzufassen vermögen, dadurch zu vergessen suchen, dass sie die Augen vor ihr verschliessen, oder sich völlig den Genüssen des Momentes hingeben. Selbst die Beruhigung bei der Tradition oder bei einem Princip, seien dieselben nun dogmatischer, politischer, moralischer, philosophischer, oder anderer Natur, kann uns nicht viel besser erscheinen. Auch hier haben wir es in vielen Fällen entweder mit jenen von Werther erwähnten bunt angemalten Tapeten zu thun, die wir um uns herstellen, um das Draussen nicht zu sehen, oder mit dem früh Ueberkommenen, zur Gewohnheit Gewordenen und mit Stellung und Erwerb Zusammenhängenden, oder endlich mit gewissen Thesen, bei denen man sich, des sinnlichen Behagens willen, beruhigt und die solchen Gemüthern, die das Kämpfen und Ringen nach der Erkenntniss gern Andern überlassen, zu geistigen Lehnstühlen werden, die sie weiteren eigenen Denkens, nach der Arbeit des Tages und Berufes, überheben.

Wenn nun aber demungeachtet ebensowohl der kindliche und naïve Naturmensch, wie der auf den höchsten Bildungsstufen angelangte, denkende, empfindende und überzeugungstreue Sohn der Gegenwart jenen uralten Zwiespalt immer von neuem im tiefsten Innern wieder erlebt, empfindet und auszufüllen, oder zu überbrücken sucht, so muss der eigentliche Grund hiervon in der Organisation unserer Geistesnatur ruhen und zu finden sein.

Die sich an diese Vermuthung anknüpfende Untersuchung bildet aber bereits einen integrirenden Theil des Inhalts des zweiten Buches, dessen Einleitung wir daher hier schliessen.

Ehe wir jedoch zur Darstellung jener unserer Geistesnatur übergehen, sei noch ein wichtiger Punkt berührt. —

Wenn wir, im Eingange unseres Nachweises des eigentlichen Ursprunges von Kunst, Religion und Wissenschaft, im Entstehen und Vergehen der Natur oder im Tode die eigentliche und früheste Anregung des Menschen zum Nachdenken über sich und seine Gattung fanden, so ist das hierbei wirksame Motiv in nichts weniger als etwa nur in der Furcht zu suchen. — Diese Versicherung dürfte zwar Jedem, der mit einiger Objectivität das Emporblühen von Kunst, Religion und Wissenschaft verfolgt hat, überflüssig erscheinen, wie denn ja auch unsere Darstellung ihrer Anfänge ein solches Motiv, als ein höchstens auf den primitivsten Stufen mitwirkendes voraussetzte. Es wird demungeachtet gewissen oberflächlichen Behauptungen gegenüber, die sich, wie zu jeder Zeit, so auch in der Gegenwart, wieder vernehmen lassen, nicht ganz unmotivirt sein, die Beschränktheit solcher Voraussetzungen etwas näher zu kennzeichnen.

Wollte man die Furcht als die eigentliche Triebfeder der Vermittelungsversuche der Gegensätze von Leben und Tod ansehen, so wäre dies doch höchstens nur der Religion gegenüber zu rechtfertigen; insofern uns nämlich durch die Religion ein Leben nach dem Tode und somit die Ueberwindung des letzteren verheissen wird. Aber selbst hier finden wir in vielen Fällen ganz andere Motive wirksam, Motive, die durchaus nichts mit dem Bangen vor einem persönlichen Aufhören zu thun haben.

Weder die altindische, noch die altisraelitische, noch auch die altgriechische Religion verheissen eine persönliche Fortdauer, oder ein Dasein nach dem Tode, das fähig wäre, die Furcht vor demselben, wenn diese allein dazu triebe, eine Zuflucht in Gott zu suchen, zu beschwichtigen. Im alten Testamente ist überall nur von Lohn und Strafe im Diesseits, z. B. durch langes Leben auf Erden, oder durch den rächenden Zorn der Gottheit bis in das dritte und vierte Glied, die Rede; über ein Jenseits aber finden wir nicht viel mehr, als die sprüchwörtliche Redeweise, dass der aus dem Leben Geschiedene: „zu seinen Vätern versammelt“ sei.

In dem David zugeschriebenen 39. Psalm heisst es sogar: „Herr lehre mich, dass es ein Ende mit mir haben muss und mein Leben ein Ziel hat. Lass ab von mir, dass ich mich erquicke, ehe denn ich hinfahre.“ Und ebenso im 115. Psalm: „Die Todten werden dich, Herr, nicht loben, noch die hinunter fahren in die Stille.“ *)

Dass die Griechen nur im Leben alle Glückseligkeit erwarteten, lehrt uns ihre Vorstellung vom Dasein nach dem Tode, als einer Welt der Schatten. — Die Inder begrüssen den Tod sogar

---

*) Vor dem babylonischen Exil ist überhaupt nirgends bei den Ebräern von einer persönlichen Fortdauer, oder vollends von einer Auferstehung die Rede. Ihr ganzes religiöses Bewusstsein bezieht sich bis dahin auf eine Vergeltung im Diesseits. Selbst das einer späteren Zeit angehörende Buch Hiob weiss nichts von einer Belohnung in einem Jenseits und ist mit aus dem Kampfe hervorgegangen, welcher der Verzichtleistung auf eine persönliche Fortdauer vorauszugehen pflegt, so wie aus der Resignation, die einer solchen gewöhnlich folgt. Nach der Rückkehr aus dem Exil jedoch bildete sich — wenn auch sehr allmählig — der Glaube an Unsterblichkeit aus. Wir finden denselben späterhin besonders bei den Pharisäern, während die Sadducäer, wie ja auch eine Stelle im neuen Testamente beweist, fortfuhren, jede persönliche Fortdauer zu negiren. Aber auch der Glaube der Pharisäer erwuchs nicht auf dem Boden des Ebräerthums, sondern unter der Einwirkung der vorderasiatischen Völker, mit denen die Israeliten seit ihrer Gefangenschaft zu Babylon in nähere Berührung gekommen waren, daher besonders der Babylonier, Assyrer und Perser. —

Wollte man uns die auch heute noch aufrecht erhaltene Hoffnung der Juden auf den Messias entgegenhalten, so bezieht sich auch diese nicht auf eine persönliche Fortdauer, oder auf eine Auferstehung der Todten und ein Weltgericht, sondern auf den da kommenden, zwar theokratischen, aber zugleich auch weltlichen König in Israel, der die Mauern Jerusalems und die Zinnen der Burg Zion wieder aufrichten, die alte Herrlichkeit Israels wiederherstellen und das auserwählte Volk Gottes zu einem neuen politischen Dasein um sich versammeln werde. Wie nahe die Versuchung, als ein solcher König seinem Volke sich darzustellen, an Jesus herantrat, beweist die symbolische Erzählung von der Versuchung des Herrn durch den Satan, und wie tief die Hoffnung auf das Erscheinen eines solchen nationalen Gottgesandten in alle Klassen der jüdischen Bevölkerung gedrungen war, erfahren wir aus den königlichen Ehren und dem *Hosianna*, mit welchem die Volksmenge Jesus bei seinem Einzuge in Jerusalem empfing. Es heisst dort ausdrücklich: »Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn, ein König in Israel.« Auch die verfängliche Frage, die die Pharisäer bezüglich der Münze des römischen Imperators an Christus richteten, ist in dieser Beziehung charakteristisch. — Was der *Talmud*, so wie die Juden überhaupt, sich (unter den fast zweitausendjährigen Einflüssen christlicher Umgebungen) in der *Thora* später als Hindeutung auf eine persönliche Fortdauer oder eine Auferstehung auslegten, kann uns nur secundär berühren, da wir nur das vorchristliche Israel hier im Auge haben. Jedenfalls ist die Vorstellung einer persönlichen Fortdauer, als des Endziels alles Erdenwirkens und Strebens, niemals in auch nur entfernt gleich allgemeiner Weise in das israelitische Volksbewusstsein gedrungen, wie in das der christlichen Völker des Mittelalters.

als den Erlöser, weil er sie von der Qual, existiren zu müssen, befreit. Und wenn sich auch neuerdings vereinzelt die Ansicht Bahn gebrochen, dass *Nirvana* nur ein Hinüberfliessen des Geschöpfes in den Schöpfer bedeute, so könnte doch gerade ein solches Aufhören der Persönlichkeit unmöglich als der höchste Lohn des Frommen in Aussicht gestellt werden, wenn die Furcht vor diesem Aufhören den Menschen in die Arme der Religion getrieben hätte.

Und wie sieht es denn in dieser Beziehung mit den beiden anderen Vermittelungen, mit den Versuchen der Versöhnung der Gegensätze in Kunst und Wissenschaft aus, die doch, wie wir erfahren haben, denselben Erschütterungen unseres Bewusstseins ihren Ursprung verdanken, wie die Religion; daher auch, wenn jene durch die Furcht angeregt wäre, ebenfalls in derselben den letzten Beweggrund und Anstoss ihrer Entwickelung finden müssten?

Hier ist nun vollends von einem so kümmerlichen und untergeordneten Motive kaum mehr die Rede. Zeigen uns doch ganze Gattungen der Kunst gerade im Aufhören des Persönlichen jene Versöhnung und Vermittelung der Gegensätze, die wir im Schönen suchten. Wir erinnern in dieser Beziehung, hinsichtlich der Poesie und Musik, nur an die Tragödie und die tragische Oper, oder an ein Oratorium, wie Händel's *Samson;* hinsichtlich der bildenden Kunst, an Werke, wie die Giebelgruppe der *Niobiden*, wie *Laokoon* oder den *sterbenden Fechter*.

Aehnliches zeigt uns die Wissenschaft; die Naturwissenschaft weist einen so innigen Zusammenhang zwischen dem Leben des Körpers und der Seele nach, dass, wenigstens auf den ersten Blick, das Aufhören des einen das Aufhören der anderen zu bedingen scheint. — Spinoza, der grosse Idealist und Spiritualist, fand zwar Gott, aber keine persönliche Fortdauer; er fordert demungeachtet liebevolle Ergebung in Gottes Weltordnung, stellt daher die Furcht vor dem Aufhören unseres Selbstes, als etwas unserer Unwürdiges hin.

Vergessen wir überhaupt nicht, wie leicht der Mensch das Leben nimmt, wenn es sich um höhere, als seine persönlichen Zwecke handelt; also recht ausdrücklich in den Fällen, wo die idealen Forderungen seines Inneren zu ihrem Rechte gelangen. Freudig bringt er das Opfer seiner Existenz, wenn er nach Zielen strebt, die ihn über die engen Schranken seines subjectiven Seins hinausreissen, um ihn in nähere Beziehung zu einer grösseren Gemeinschaft, d. i. zu einem idealen Ganzen zu setzen; heisse dasselbe nun Familie, Stamm, Volk, Vaterland, oder nenne es sich Partei, Ueberzeugung, Gewissen, Bekenntniss.

Wenn der Mensch nun schon solchen, wenn auch immerhin hohen, so doch vielfach durch Raum und Zeit bedingten Idealen

gegenüber die Selbsterhaltung für nichts achtet, wie viel weniger wird dann jenen reinsten und sich zum Absoluten erhebenden Idealen gegenüber, die er in Religion, Kunst und Wissenschaft zu verwirklichen strebt, noch von der Furcht, als einem hierbei in ihm wirksamen Motive, die Rede sein können!

Wie nennen wir also die im tiefsten Innern der Menschenseele wirksame Macht, die unser Geschlecht zu den Versuchen einer Vermittelung der Gegensätze treibt?

Die Antwort geben Religion, Kunst und Wissenschaft selber: sie lehren uns, dass der Mensch nach einer Erhebung über die Schranken seines Selbstes, sowie über das ihn umgebende und in ihm selber sich regende Niedere, Gewöhnliche und Gemeine strebe, und zwar ohne jede Rücksicht darauf, welche Folgen das damit verbundene Losreissen von einem nur egoistischen Begehrungsvermögen für sein persönliches Behagen hat. Sie lehren uns, dass der Mensch nach der Verklärung seines ganzen Wesens in der einen, höheren und besseren Seite desselben, die sich über der thierischen in ihm regt, hinstrebt. Dieses Höhere in ihm fordert aber eine unbedingte Herrschaft, daher vor allem die persönliche Hingabe an die grossen Aufgaben und Zwecke des Geistes. Weil nun im Schönen, Guten und Wahren diese Geistesherrschaft und diese Hingabe des eigenen Selbstes die erste und letzte Forderung ist, findet er eben nur in diesen idealsten Sphären seines Daseins die Versöhnung alles inneren Zwiespaltes, der selbstverständlich aufgehoben ist, wenn die eine Seite seines Wesens von der anderen durchdrungen, d. h. mit ihr zu einer höheren Einheit verschmolzen wird.

So bleibt z. B. im Schönen kein stofflicher Rest mehr übrig, der nur als solcher zu wirken fortfährt, da das Schöne das Stoffliche bis in seine letzten Partikelchen hinein verklärt. In der Natur geschieht dies am lebendigen Organismus; im Kunstwerk mittelst der Durchgeistung der Form. Beiderseits haben wir es mit dem Triumphe der in den Dingen lebenden Idee über ihre stoffliche Grundlage zu thun.

So bleibt also zwar das Entstehen und Vergehen, — d. i. für den Menschen Geburt und Tod — die Anregung aller ersten Entwickelung, nicht aber die Furcht vor dem Tode. Selbst aus den, dem schnellen Hinschwinden und Welken unseres Geschlechtes geltenden Klagen der ältesten Völker tönt weniger eine solche Furcht, als der Weheruf darüber zu uns hin, dass auch das Höhere und Bessere im Menschen dem, in jenem ewigen Wechsel sich darstellenden Loose alles Niederen und Gemeinen verfallen sein solle — der Weheruf darüber, dass wir, im Gegensatze zu den weissagenden Stimmen unseres Inneren, die Zeugniss ablegen für eine uns eingeborene Entwickelungsfähigkeit ohne Ende, diese Ent-

wickelung, kaum begonnen, oder mitten in ihrem Wachsthum, unterbrochen sehen müssen. —

Das Bewusstsein, dem die inhaltsschweren Worte entstammen: „Der Mensch wäre nicht das vornehmste Geschöpf dieser Erde, wenn er nicht zu vornehm für sie wäre“, ist es also, das von den frühesten Zeiten an im Menschen wirksam gewesen und ihn zu den uns bekannten Vermittelungsversuchen getrieben hat. Jenes Bewusstsein liess ihn ahnen, dass er, wie er allein unter allen Planetariern in die Unendlichkeit von Raum und Zeit hinausschaut, so auch allein unter ihnen ein Bürger des Universums sei.

Aus einer solchen Weltanschauung musste natürlich zuletzt — d. h. nach einer langen Reihe der verschiedenartigsten Durchgangsepochen — die abermalige Ueberzeugung einer persönlichen Fortdauer erwachsen. Die letzten Resultate unserer Entwickelung sollten somit zu den ersten kindlichen Ahnungen der Menschheit zurückführen, das Erste wiederum zum Letzten werden; d. h. jener uralte Glaube sollte wieder in uns aufwachen, bezüglich dessen Lessing fragt: ob er darum lächerlich sei, weil er der älteste ist? und „weil der menschliche Verstand, ehe ihn die Sophisterei der Schule zerstreut und geschwächt hatte, sogleich darauf verfiel?“

Hier angelangt, erscheint jedoch der weite Kreis, den unser fortschreitendes Geschlecht zu durchlaufen hatte, geschlossen; Religion, Kunst und Wissenschaft aber als die im Abglanze einer fernen Sonne leuchtenden Planeten, die jenen Mittelpunkt, wenn auch auf verschiedenen, so doch die freie Bewegung einander fortan nicht mehr hindernden Bahnen, umkreisen. —

# Erster Abschnitt.

## Die menschliche Doppel-Natur und die aus ihr hervorgehenden Geistes-Typen.

Wir warfen in der Einleitung dieses Abschnittes die Frage auf: Aus welchen tiefer liegenden Gründen der Mensch überhaupt dazu gelange, die ihn beunruhigenden Widersprüche zwischen Geist und Natur wahrzunehmen und gaben uns darauf die Antwort, dass diese Gründe, weil sie sonst unauffindbar sein würden, in seiner geistigen Organisation, daher gewissermaassen auch in der Textur seines Erkenntnissvermögens ruhen und zu suchen sein müssten.

Ist dies der Fall, so kann jene Organisation nur in der Fähigkeit, zwiefach verschieden die uns umgebende Welt wahrzunehmen und aufzufassen, bestehen. Denn sähen wir die Welt nur auf eine Weise, so würde sie auch eben nur unter diesem einen Gesichtspunkte für uns existiren, nur mittelst der unter diesem einen Gesichtspunkte empfangenen Eindrücke und Erfahrungen auf uns wirken und wir uns somit der in ihr waltenden Widersprüche und Gegensätze gar nicht bewusst werden.

Wir bezeichnen daher jene Fähigkeit, die Welt in zwiefacher Weise aufzufassen, wohl am kürzesten, wenn wir sie eine Doppel-Anlage oder Doppel-Natur unseres Geistes nennen; eine Doppel-Anlage und Doppel-Natur, die den inneren Menschen, indem sie ihm zwei einander diametral entgegengesetzte Geistessphären erschliesst, mit sich selber entzweit, in sich selber spaltet und ihn, falls er diesem unerträglichen Zustande ein Ende machen will, zwingt, das Dasein entweder in einer dem Wesen der einen, oder in einer dem Wesen der anderen entsprechenden Weise zu beurtheilen und zu gestalten.

Nie ist dieser Dualismus des menschlichen Geistes prägnanter zur Darstellung gelangt, als in den Worten Faust's:

»Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.«

Nicht nur unser Leib besitzt Organe, die ebensowohl der Welt in uns, wie der Welt ausser uns zu dienen bestimmt sind; auch unsere Seele, deren Wesen nicht allein im Denken und Schliessen, sondern auch im Empfinden und Ahnen ruht, ist mit verschiedenen, der Auffassung beider Welten entsprechenden Geistesspiegeln ausgestattet. Die zwiefache Begabung und das zwiefache Auffassungsvermögen unseres Geschlechtes zeigt sich daher in gleich deutlicher Weise in seiner psychischen wie in seiner physischen Natur ausgeprägt.

Wir ahnen demungeachtet schon, dass über und zwischen Seele und Leib noch ein Höheres, beide Verbindendes, Bestimmendes, Selbstbewusstes thront. Es ist das, was wir in der tiefsten Bedeutung des Wortes unser Ich, oder unsere Persönlichkeit nennen möchten, und das, wie es unserem Leibe sein Gepräge aufdrückt, auch unserer Seele nach seinem Willen die Richtung anweist. Dieses Subject in uns ist es denn auch, welches bei der Wahl zwischen den Wegen, welche uns die uns eingeborene Doppelnatur offen lässt, den Ausschlag giebt, wenn es hierbei auch zum Theil, durch das in der letzteren hervortretende besondere Uebergewicht einer ihrer beiden Seiten, wiederum rückwirkend beeinflusst wird.

Wäre es denkbar, dass wir, statt mit einer solchen Doppelnatur, nur mit einer der beiden Anlagen geboren würden, dass z. B. unser ganzes Auffassen, Denken und Thun nur durch die Eindrücke der Aussenwelt bestimmbar wäre, so würden wir, statt des von uns empfundenen Gegensatzes von Wesen und Erscheinung, nur Einheit und Ruhe empfinden; wie das Kind oder der Naturmensch auf den kindlichsten Stufen der Entwickelung. Wir würden dann nichts mehr von einem Nebeneinander beider Welten wissen, sondern die eine in unserem Bewusstsein völlig in die andere auflösen und verschmelzen, d. h. das Dasein ausschliesslich nur von dem Standpunkte der besonderen uns eingeborenen Weltanschauung aus, somit vollkommen einseitig, beurtheilen.

Zwar kommt der Mensch (wie wir bereits früher andeuteten) auch in der Geistesform, in welcher ihn die Natur nun einmal geschaffen, meist zu einer solchen einseitigen Lösung der ihn beunruhigenden Widersprüche; jedoch mit dem Unterschiede, dass derselben eben innere Kämpfe vorhergingen und selbst nach stattgefundenem Ausgleich die Zweifel seines Inneren selten ganz verstummen, während ein Geschöpf der oben vorausgesetzten Art

weder Kämpfe, noch Zweifel jemals empfinden oder kennen lernen würde.

Nichts ist unzureichender und zugleich auch unwahrer, als jene beiden unserer Natur eingeborenen entgegengesetzten Anlagen, die Welt zu begreifen, mit dem Wesen von *Objectivität* und *Subjectivität*, oder von *Realismus* und *Idealismus* — wie im gewöhnlichen Leben zu geschehen pflegt — zu identificiren. Hat dies doch zuletzt zu einer so gründlichen Verkennung, sowohl der unendlichen Mannigfaltigkeit der menschlichen Species, wie der Mischung der Anlagen in jedem Einzelnen geführt, dass man sich einbildete, den Reichthum der Typen des Geistes nach einer, den obigen Begriffen angepassten Schablone messen und beurtheilen zu können. Nur einem solchen Irrthum verdankt man jene dürftige und geistlose Eintheilung der Menschen in Realisten und Idealisten, oder in objective und subjective Naturen, an der nichts wahr ist, als eben ihre Unwahrheit.

Demungeachtet liegt dieser Eintheilung und dem Irrthum, aus dem sie hervorgegangen, eine, wenn auch nur dunkel und unvollkommen zu Tage tretende Erkenntniss des Vorhandenseins zweier, zwischen allen Seiten- oder Einzel-Wegen der Individuen hindurchgehenden Hauptrichtungen des menschlichen Geistes zu Grunde. —

Zwar bleibt es eine Ungeheuerlichkeit anzunehmen, dass in einem Menschen nur eine der beiden Seiten unseres Wesens entwickelt sein könne. Niemals ist ein nur realistischer, oder nur idealistischer Mensch geboren worden. Ein solcher würde nicht einmal einem geistig Tauben, oder geistig Blinden gleichen, sondern entweder nur Thier, oder nur Geist sein, sich daher entweder als incomplet, wie z. B. der Blödsinnige, oder als unmöglich erweisen. Besteht doch die Eigenthümlichkeit unseres Geistes gerade darin, dass stets die Zwie-Natur desselben zur Erscheinung gelangt.

Das Fünkchen Wahrheit, das in der banalen Eintheilung der Menschen in Realisten und Idealisten verborgen ist, findet sich nun aber darin, dass, in der ungeheueren Majorität der Fälle, die eine der beiden Anlagen über die andere ein gewisses Uebergewicht behauptet, indem nämlich die dominirende Anlage die ihr untergeordnete mit ihrem Wesen gewissermaassen schattirt und färbt oder tränkt und durchdringt; d. h. gleichsam etwas von der besonderen Eigenthümlichkeit ihrer Natur, auf die Natur ihres Gegenübers überträgt.

Halten wir dies fest, so wird jene Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der menschlichen Typen, die wir im Gegensatze zu deren ärmlicher Eintheilung in Realisten und Idealisten behaupteten, hauptsächlich durch das besondere Verhältniss bestimmt werden,

in welchem die eine der beiden Anlagen zu der anderen steht. Dies Verhältniss kann zwiefacher Art sein: Die eine Anlage behauptet nämlich entweder über die andere eben jenes schon erwähnte Uebergewicht, oder beide stehen zu einander in einem vollkommenen Gleichgewicht. Da nun aber — wenn wir von dem zuletzt bezeichneten Verhältniss beider Anlagen zu einander absehen — sowohl die realistische wie die idealistische die vorherrschende zu sein vermag, so haben wir es schon hier, bei unserer ersten Prüfung der, aus der menschlichen Doppel-Natur hervorgehenden Geistestypen, statt wie bisher mit nur zweien, mit dreien derselben zu thun.

Wir werden daher künftig unter dem Realisten und Idealisten nur einen vorwaltend realistischen und idealistischen Charakter, statt des *pure* gemeinten, verstehen, während wir es dagegen, bei dem Gleichgewichtsverhältnisse beider Anlagen, mit einer noch vollkommeneren Species der menschlichen Erscheinung zu thun haben dürften, deren Namen wir uns jedoch hier noch vorbehalten müssen.

Die bezeichneten drei Typen sind nun aber, wenn sie auch die triviale Weise, den Realisten und Idealisten zu verstehen, berichtigen und die beiden durch sie namhaft gemachten Geistesformen um einen höchst wichtigen Typus vermehren, doch noch nicht viel bessere Abstracta, wie jene. Auch würde der von uns behauptete Reichthum der menschlichen Species, durch Vermehrung der beiden bekannten Typen nur um einen dritten, nichts weniger als bewiesen sein. Eine Darstellung derselben in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Lebenswahrheit gehört jedoch noch nicht hierher und verweisen wir in dieser Beziehung auf das folgende Capitel.

Man erlaube uns hier nur noch einige allgemeine Bemerkungen.

Die menschliche Doppel-Natur findet, wie wir bereits andeuteten, ihren schlichtesten und einfachsten Grund in dem, unter allen Geschöpfen nur im Menschen von seinem Physischen sich gesondert fühlenden Geiste, oder in der, nur im Menschen zum Bewusstsein ihrer Selbständigkeit gelangenden Psyche.

Dass diese Selbständigkeit existire, bedarf wohl nicht erst eines Beweises. In der ganzen Thierwelt herrscht der den thierischen Bedürfnissen entwachsende Instinct als bestimmende Macht; das Thier vermag nicht nur nichts wider ihn zu thun, sondern es ahnt nicht einmal, dass ein Widerstreben gegen den eingeborenen Naturtrieb möglich sei. Scheint es ausnahmsweise demselben gegenüber eine Art von Unabhängigkeit zu behaupten, so geschieht dies nur aus Furcht vor einer einmal schon erhaltenen Strafe und in der Erinnerung an die damit verbundenen Schmerzen; der schwächere Instinct wird hier also nur durch den stärkeren besiegt.

Der Mensch allein vermag den stärksten Naturtrieben zu widerstehen, ja sogar sein Dasein freiwillig hinzugeben, d. h. den mächtigsten Trieb, der überhaupt existirt: den Lebenstrieb, zu verleugnen, wenn es sich für ihn um die Erfüllung der Anforderungen handelt, die die ihm allein eigene höhere Natur, oder der in ihm waltende freie Geist an ihn stellt.

Zwar können wir die Psyche auch in der Thierwelt nicht leugnen, dort gleicht sie aber kaum einer schlafenden Intelligenz, sie erscheint vielmehr noch durch schrankenlos über sie waltende und sie durchdringende Naturgesetze gebunden und bestimmt.

Aus jener allein dem Menschen zuertheilten Doppel-Existenz also, wie wir sie in seinem thierischen und geistigen Dasein gewahren, entwickelt sich seine Doppel-Natur und der mit derselben verbundene Dualismus seines Wesens, der ihn empfinden lässt, dass er auf der Grenzscheide zweier Welten steht und dass es in seine Hand gelegt ist, von derselben entweder abwärts zu sinken, oder höher emporzusteigen. Aus dieser Wahrnehmung aber, so wie aus den entgegengesetzten Ansprüchen beider Naturen in ihm, erwächst auch jener uranfängliche Zwiespalt seines Wesens, der ihn eben dazu trieb, beide Naturen und beide Welten in einem höheren Dritten zu versöhnen.

So gross daher auch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Erscheinungen sich uns im Verlaufe unserer ferneren Untersuchungen darstellen wird, dieselbe wird doch immer in einem gewissen Sinne auf jene, durch unser Thierisches und Geistiges bedingte Doppel-Natur zurückzuführen sein. Wir werden es also dennoch immer wieder, in der einen oder der anderen Weise, mit jenen uns bekannten Antipoden des Geistes zu thun haben, deren generelle Bedeutung wir nur darum bestritten, weil wir uns mit der bisherigen beschränkten Auffassung derselben nicht einverstanden erklären konnten. Die merklich verschiedenen und mannigfaltigen Physiognomien aber, die sie einer unbefangenen Betrachtung offenbaren, werden beweisen, dass auch eine andere, wie jene ihre oben von uns gerügte triviale Auffassung möglich ist. Und wenn wir es hierbei auch im Wesentlichen nur mit einem anderen Gegenseitigkeitsverhältniss beider Anlagen, so wie mit Varianten der beiden typischen Urgesichter zu thun haben werden, so lag doch gerade der Fehler der bisherigen Darstellungsweisen der Typen in der geringen Aufmerksamkeit, die man eben diesen verschiedenen Gegenseitigkeitsverhältnissen der in ihnen verschmolzenen Anlagen, wie ihren Varianten zollte.

Dass aber, wenn einmal die Möglichkeit beider zugegeben ist, auch eine Unendlichkeit von Typen denkbar ist, lehrt die Natur. Auch die Natur lässt uns in der Einheit die Mannigfaltigkeit gewahren; und wie in ihr aus den schlichtesten Anfängen, die

Unendlichkeit der Erscheinungen hervorwächst, so werden wir auch die unendliche Mannigfaltigkeit der Geistestypen auf die uranfängliche Einheit der menschlichen Natur und deren schlichte Zweitheilung zurückzuführen haben.*)

Einem jener Gebiete, in denen die Natur aus dem Einfachen das Mannigfaltige entwickelt, stehen wir z. B. im Reiche der Farben gegenüber. Wie Licht und Dunkelheit zwei Extreme sind, in deren Mitte der ganze Reichthum der Farben liegt, welcher durch eine Modification beider entsteht, so sind auch die realistische und idealistische Tendenz nur die beiden einander entgegengesetzten Ausgangspunkte menschlicher Anlagen, durch deren immer wieder anders erfolgende Mischungen erst der ganze Reichthum der Manifestationen unserer Gattung zur Erscheinung gelangt.

Ebenso nun, wie wir — um in unserem Bilde zu bleiben — zwischen einem abstracten Schwarz und Weiss, die drei Grundfarben: Roth, Blau und Gelb unterscheiden, wie wir ferner aus diesen zunächst Grün, Violett, Orange und Braun zusammensetzen, wie endlich jede dieser Hauptfarben, bei verschiedenartiger Mischung, unendlich viele Schattirungen und Nüancen zulässt, für die sich die Kunstsprache Ausdrücke wie hell, dunkel, hoch, tief, brennend, grell, sanft, lebhaft, matt, fett, mager, unrein, rein u. s. w. bildete, ebenso sehen wir aus den verschiedenen Mischungen der in die menschliche Natur gelegten zwiefachen Anlagen zahllose Varianten der beiden Urtypen: des vorwaltenden Realisten und des vorwaltenden Idealisten, hervorgehen. Erst in der Form solcher, aus dem sich immer wieder anders durchdringenden Wesen beider entstehenden Mischarten, hören die Typen auf, nur Geschöpfe der Theorie zu sein und verwandeln sich, indem sie Physiognomie und individuelles Gepräge zu zeigen anfangen, aus todten Begriffen in lebensvolle und im Leben mögliche Erscheinungen.**)

---

*) Gerade da, wo es sich um eine mehr als feuilletonistische Behandlung der Kunst und Künstler handelt, ist eine Erkenntniss dieser Zweitheilung und der aus ihr hervorgehenden Typen unentbehrlich. Wenn Stahr und Springer neuerdings gegen die geistlose Eintheilung der Künstler in Realisten und Idealisten eiferten, so waren sie vollkommen in ihrem Rechte. Wir können einen solchen Unwillen aber eben nur auf die bisherige schablonenhafte Auffassung beider Typen beziehen. Denn was könnte man wohl, falls man nicht ganz im Relativen, oder im Allgemeinen, Unbestimmten und Subjectiven bleiben wollte, an ihre Stelle setzen? — Ist doch bis heute weder die Aesthetik, Kunstgeschichte und Philosophie, noch irgend ein philosophisch entwickeltes naturwissenschaftliches System ohne sie fertig geworden! — Am entschiedendsten gehören sie aber in einen Versuch einer Naturgeschichte des menschlichen Geistes, deren Darstellung, so weit sie die Kunst betrifft, die Aufgabe des vorliegenden zweiten Buches unserer Arbeit ist.

**) Wir sehen bei unserer, auch in der Malerei gebräuchlichen

Wir tadelten oben die Uniformität, mit der man sowohl alle Realisten, wie alle Idealisten aufzufassen sich gewöhnt hatte. Einen anderen und noch bedeutenderen Fehler der bisherigen Anschauung finden wir darin, dass man die Begriffe realistisch und objectiv und idealistisch und subjectiv für synonym genommen hat, was sie durchaus nicht sind, so wie darin, dass man des guten Glaubens lebte, das, was heute realistisch und idealistisch, oder objectiv und subjectiv genannt wird, sei zu allen Zeiten in derselben Bedeutung verstanden worden und diese Begriffe daher ganz unzweideutiger Natur. Auch eine solche Ansicht ist durchaus irrthümlich.

Albertus Magnus*) sagt in einem seiner philosophischen Tractate: „*quid est subjectum hujus scientiae.*“ Er sagt also: „was ist das Subject dieser Wissenschaft“, während wir Neueren umgekehrt fragen würden: „was ist das Object dieser Wissenschaft?“ — So fasst ferner das Mittelalter Gott, den der heutige Materialismus nur als ein Geschöpf des Subjectes und daher nicht als Object gelten lässt, in gleicher Ausschliesslichkeit, als das einzig wahrhaft Seiende und realiter Existirende und formt hiernach seine Begriffe von Objectivität, Subjectivität, Realismus und Idealismus, während dem Materialismus umgekehrt die Welt des Stoffes das einzige wahre Object ist, von deren Beschaffenheit er auch die Beschaffenheit des Subjectes völlig abhängig macht und auf diesem Wege zuletzt zu einem, dem mittelalterlichen geradezu entgegengesetzten Verständnisse der oben angeführten Begriffe und Ausdrücke gelangt.**)

Die Darstellung der Geistestypen unter den hier von uns angedeuteten neuen Gesichtspunkten ist die Aufgabe der folgenden Capitel. Ehe wir jedoch zu derselben übergehen, haben wir der grossen Menge derjenigen Menschen zu gedenken, bei denen es nicht einmal bis zu einer selbständigen Entwickelung einer der oben erwähnten Varianten der beiden Urtypen kommt. Wir meinen der ungeheuren Menge derer, die zu allen Zeiten, den grossen, die Menschheit bewegenden Fragen gegenüber, in dem Zustande eines ganzen oder halben Indifferentismus verharrten und auf ihrer

---

Unterscheidung von Grundfarben und zusammengesetzten Farben natürlich ganz ab von aller optischen Theorie.

*) Siehe Albertus Magnus: *Metaphysik* (Lib. I, 1, C. 2.)

**) Auch Thomas von Aquino stellt das Subject als das einzig wirklich Reale hin, indem er sagt: »Das Subject ist das für sich Existirende und wahrhaft Seiende, welches allen Erscheinungen, Veränderungen und Thätigkeiten zu Grunde liegt. Es ist die für sich seiende Substanz: „*consistens in suo esse.*“ (*Thom. de ente et essentia* c. 7.)

niedrigsten Stufe nicht vielmehr als die blosse Gattung repräsentiren.

Wir finden dieselben aber nicht etwa vorzugsweise nur in diesem oder jenem Stande vertreten, sondern durch alle Klassen der Gesellschaft verstreut, weshalb wir ihnen ebensowohl im Palaste, wie in der Hütte — ebensowohl in der sogenannten guten Gesellschaft, wie auf den tiefsten Stufen der socialen Leiter begegnen.

Fragen wir uns nun zunächst: Welches sind die Mächte, die jene grosse Menge bewegen und bestimmen? — Man kann hierauf im Allgemeinen die Antwort ertheilen, dass der nackte Egoismus die grosse Triebfeder aller ihrer Handlungen bilde, während ihr geistiges Dasein, falls sie an einem solchen überhaupt Theil nimmt, nur in so weit mit zu Tage kommt, als dasselbe keine Anforderungen an sie stellt, die irgend eine Beschränkung jener ihrer oben erwähnten egoistischen Tendenz voraussetzen würde.

Aber auch ihr Egoismus ist nicht etwa umfassender, sondern kleinlicher und ärmlicher Natur. Der Alltagsmensch begnügt sich häufig genug, und zwar auch dann, wenn ihm seine Lage nach Höherem zu streben erlaubt, mit der Fürsorge für Dach, Kleidung und Nahrung, mit anderen Worten: mit der Befriedigung seiner leiblichen Bedürfnisse. Er arbeitet daher nur so lange, als er muss, um die genannten Ziele seiner Wünsche zu realisiren, oder nur in so weit, als ihm die Welt für seine Leistungen, wenn sie geistiger Natur sind, Brod gewährt. Die Geisteswelt interessirt ihn nicht um ihrer selbst willen, sondern nur insofern, als sie ihm für die oben angegebenen Zwecke dienlich wird. Darum kennzeichnet ihn auch, allen Geistesfragen gegenüber, eine *vis inertiae*, die nicht nur aus seiner Gleichgültigkeit, sondern auch aus dem Wunsche hervorgeht, nicht aus dem gewohnten Gleise seiner Tage herausgeworfen, nicht in dem, was er Behagen nennt, gestört zu werden.

Fast ebenso häufig, wie diesem Indifferentismus, begegnen wir beim Alltagsmenschen einer unglaublichen Leichtigkeit, sich von diesem oder jenem Einfluss bestimmen zu lassen. Nicht selten ist diese Bestimmbarkeit die Folge seines oben von uns erwähnten Egoismus, der auch in der Ueberzeugung nur eine Waare sieht, die man so, oder anders verwerthet. In diesem Falle ist sie nur die Rückseite des uns schon bekannten Gepräges der anderen Seite seines Wesens. Nicht selten aber auch ist eine solche Bestimmbarkeit eine Folge seines absoluten Mangels an Befähigung, oder an Wunsch, sich selber eine Meinung über die Dinge zu bilden. Er lässt darum Andere für sich denken und je, nachdem ihm deren Autorität mehr oder minder imponirt, sich von ihnen beeinflussen.

Auf dem Schauplatz der Geschichte gleicht er der Spreu, die, von dem gerade durch die Welt brausenden Sturme, willenlos bald hierhin, bald dorthin geweht, oder von der herrschenden Zeit-

strömung bald hierhin, oder bald dorthin getragen wird. Dass ein Beharren im Strome möglich sei, kommt ihm nicht einmal im Traume, geschweige denn der Gedanke, dass in den Einzelnen, oder in eine Gesammtheit die Kraft gelegt sein könne, auch gegen den Strom oder eine Strömung zu schwimmen.

Vom Dualismus unserer Natur sind nur die ersten schwachen Anzeichen in ihm vorhanden. Etwa in der Weise, dass er entweder einen nach ärmlichstem und ängstlichstem Maassstabe geformten Gott glaubt, mit dem er in Rechnung über Lohn und Strafe steht und der ihm für jede Stunde mehr, die er ihm nach vorgeschriebenen todten Formeln dient, ein entsprechendes *plus* an Gnade schuldet, oder dass er umgekehrt nur das für Wahrheit nimmt, was ihn in grob handgreiflicher Weise unmittelbar seine fünf Sinne lehren. Im Staat ist ihm entweder eine absolute Autorität das Höchste, weil sie ihm persönliche Sicherheit und ungestörtes Wohlleben verbürgt, oder er beruhigt sich bei einem Parteiprogramme und einer ihm anerzogenen Tendenz. Ist sein Temperament erregbarer Art, so wird er wohl auch, wenn es ohne zu grosse Opfer und Anstrengungen seinerseits geschehen kann, sich geneigt finden lassen, mit seiner Person hervorzutreten, jedoch nur, um, statt sich leiten oder tyrannisiren zu lassen, selber den Tyrannen spielen und ungehindert allen seinen Leidenschaften fröhnen zu können.

Wer sich einigermaassen im Leben umgesehen hat, wird in dem Gesagten keine Uebertreibungen finden. Der Verfasser kannte einen strenggläubigen Juristen, der in seinem Felde mit Recht als Capacität galt und dennoch, als er wegen seines Glaubens an wunderthätige Reliquien zu Rede gesetzt ward, antwortete: „Alle Sorgen in diesen Dingen habe ich auf meine Seelsorger abgewälzt; ich beruhige mich deshalb auch mit dem, was sie mir versichern. Betrügen sie mich, so ist das ihre Sache und sie tragen die Verantwortung dafür, nicht ich. Jedenfalls verliere ich auf diese Weise keine Zeit und Gemüthsruhe, die beide mit meiner ausgebreiteten Praxis unverträglich wären.“ — Wir haben es hier eben mit einem Vertreter jener weit verbreiteten Gattung von Individuen zu thun, deren Geist geistiger Lehnstühle begehrt, um schlafen, oder um seinen Hamster- und Maulwurfszwecken nachgehen zu können und eben darum dazu beiträgt, selbst alle reine und wahre Religion zu ersticken, oder in Verruf zu bringen. Und ist denn jene blöde Masse anders geartet, die, in politischen oder anderen Versammlungen von einzelnen Führern blind am Leitseile geführt, dem Gegner, noch ehe er zu Worte kommt, durch rohes Lärmen jede Aussprache seiner Ansichten unmöglich macht? Auch hier haben wir jene geistige Trägheit und die damit verbundene bequeme Selbstüberschätzung, die nicht gekreuzt zu sein wünscht

und ebenso wenig zu eigenem Nachdenken angestrengt sein will. — Selbst die Führer dieser Menge, oder einer Partei, was sind sie häufig mehr, als solche Alltagsmenschen. Denn ob sie dem Einzelnen, oder der Masse schmeicheln — das Verlangen nach Ansehen, Herrschaft und Stellung ist nur zu oft die in beiden Fällen allein wirksame Triebfeder. Die Schmeichler der Menge aber sind, weil sie am lautesten die Wahrheit und Freiheit, so wie die aus beiden erwachsende Furchtlosigkeit zu vertreten vorgeben, die unsittlicheren.

Der Kunst gegenüber nimmt diese grosse Menge nur allzu häufig den Standpunkt ein, welchen, im Prolog zum Faust, der Theaterdirector seinem Dichter andeutet:

Man eilt zerstreut zu uns wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten
Und spielen ohne Gage mit.
Was träumet ihr auf eurer Dichter-Höhe?
Was macht ein volles Haus Euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.

Es ist überhaupt interessant, darauf zu merken, welche Gattungen von Genüssen, einem Publikum der angedeuteten Art, für Kunstwirkungen gelten:

Während der eine ein besonderes Ergötzen an grellen Farben-Effecten findet, fühlt sich der andere mehr durch sinnliche Klangwirkungen gekitzelt und während dieser reich an Theaterthränen ist und den Werth eines Trauerspieles nach der Zahl der Leichen misst, gewinnt jener dem *Circus* mehr Geschmack ab. Rechenschaft von den empfangenen Eindrücken vermag sich der eine so wenig zu geben, wie der andere.

In der Musik hat die Antheilnahme dieser Urtheilslosen mitunter Folgen, die man komisch nennen könnte, wenn sie nicht zu gleicher Zeit ihre sehr ernste Seite hätten. In den Schneiderstuben soll es eine gewisse Art grosser Fliegen geben, die, je nach der Art des Tuches, an dem sie zuletzt genagt, bald röthlich, bald gelblich, bald grünlich schillern. Ebenso sehen wir gewisse Musikfreunde, je nach der Kritik, die sie über ein neues Werk zuletzt gelesen, oder nach der Autorität, die zuletzt auf sie eingewirkt, bald schwärmen, bald verurtheilen, bald sich im Unbestimmten bewegen. Aehnliches lässt sich sogar von manchen Musikern von Fach, so wie von componirenden Dilettanten sagen. Haben sie sich z. B. mit Mendelssohn beschäftigt, so sind sie, ihrem Geschmacke und ihren Leistungen nach, eine Zeit lang mendelssohnisch (wohl zu merken, nur im Anschluss an das, was man die Manier, nicht was man den geistigen Gehalt des Meisters nennen könnte), haben sie Spohr oder Weber genossen,

so finden wir sie auf Tage oder Wochen lang spohrisch oder weberisch gefärbt; wir erkennen mit einem Worte, von welchem Tuche die Schneiderfliege zuletzt genascht hat. — Aehnliches gilt natürlich auch von dem Gebahren oder Auftreten dieser Species in den anderen Künsten, oder in der schönen Literatur.

Kunst, Künstler und eine ernsthafte aufrichtige Kritik haben dieser Menge gegenüber Erziehungspflichten, die Hand in Hand mit der Selbsterziehung gehen. Denn wer zu dieser Menge und den Wirkungen, die sie verlangt, anstatt sie zum Ernsten und Grossen in der Kunst heranzubilden, hinabsteigt und sie dadurch in dem Wahne bestärkt, die Kunst gehöre zum Luxus des Lebens, solle dem Stumpfsinn und der Blasirtheit die innerliche Leere ausfüllen helfen, oder als Kitzel einer, sei es groben oder raffinirten Sinnlichkeit wirken, versündigt sich nicht nur an dieser Menge, sondern auch gegen sein künstlerisches Gewissen.

Die Menschen standen sicher den Künsten gegenüber nicht immer auf der Stufe, auf welcher sie sich uns jetzt in ihrer grossen Mehrzahl darstellen. Der unverbildete und zum Bewusstsein seiner selbst gelangte Naturmensch war entschieden vornehmerer Art. Wir haben uns aber im Laufe der Zeiten so weit von der Natur entfernt, es ist uns so viel Traditionelles, Conventionelles, Unwahres und Verbildetes vererbt und anerzogen worden, dass sich hieraus schon jene allgemeine Verflachung zum Theil erklärt.

Auf der anderen Seite ist ein gewisser Durchschnittsgrad von Wissen und Bildung, bei allen Vorzügen, die er dem Ganzen der Menschheit bringt, doch ebenfalls ein Hinderniss einer Activität und Productivität, aus der sich Charaktere, oder aus eigenem inneren Kerne erwachsende Naturen zu entwickeln vermöchten. Es wird uns so sehr Vieles fertig überliefert, dass wir uns die Mühe des eigenen Nachdenkens und Urtheils, ja selbst die Freiheit eigenen Wollens und Handelns zu schenken in Versuchung kommen. Und wenn sich auch ein Talent zeigt, so belässt es die Welt nicht mehr in jener Stille oder Unberührtheit, der es zu seiner Entfaltung bedarf. Sie raubt ihm entweder durch zu frühzeitige Beachtung seine Unbefangenheit, oder sucht es, wenn es sich über das bereits geschilderte Durchschnitts-Niveau erheben will, unter dasselbe wieder hinabzudrücken. Dennoch liegt auch heute noch die Anlage zum Grössten in der menschlichen Natur, nur dass freilich auch hier jenes inhaltschwere Wort gilt: „Viele sind berufen, Wenige auserwählt.“ —

Unsere Aufgabe wird es nun sein, von dem in jener grossen Menge geschilderten Niveau der menschlichen Typen zu immer höheren Gebilden emporzusteigen.

# CAPITEL XI.

## Der Charakter.

Wenn wir uns über das in der Einleitung dieses Abschnittes geschilderte Niveau des Gewöhnlichen und Alltäglichen, wie es die grosse Mehrzahl der Menschen repräsentirt, erheben wollen, welches sind dann die zunächst unsere Aufmerksamkeit beschäftigenden Typen? —

Dieselben werden sich in erster Linie, d. h. in ihrer allgemeinsten Form erfasst, wieder auf die, aus der menschlichen Doppel-Natur hervorgehenden Urtypen beziehen. Bei näherer Betrachtung jedoch werden diese Typen dadurch, dass ihr Wesen ihrem Besitzer zum Bewusstsein kommt und dadurch, dass er die Welt, diesem seinem geistigen Gehalte entsprechend, formen will, sich als eine Species darstellen, die nicht nur weit über den Typus des Alltagsmenschen, sondern auch — wie wir sehen werden — über den Realisten und Idealisten in ihrer, uns aus der Einleitung bekannten abstracten Gestalt weit hinausgeht.

Wir begegnen nämlich in der von uns bezeichneten Species nicht mehr Puppen, oder Marionetten der Speculation, die nur ideal und real denken und handeln können, sondern Naturen, die sich, wenn auch ganz entgegengesetzter Ueberzeugungen bewusst sind; Ueberzeugungen, die zugleich Denjenigen, denen sie innewohnen, in einem höheren und geistigeren Sinne Productivität und Activität verleihen, als dies der früher geschilderte, den gewöhnlichsten Motiven seinen Ursprung verdankende Egoismus vermochte, den wir als die alleinige Triebfeder aller Handlungen der Individuen *) kennen lernten.

---

*) Wir bezeichnen hier den Alltagsmenschen als Individuum. Es ist dies die allgemeinste und zugleich geringste Bezeichnung des menschlichen Typus, da ja selbst das Thier Individualität, oder individuelle Verschiedenheiten zeigt. Können doch sogar Thiere derselben Gattung, z. B. Hunde oder Pferde, eine sehr verschiedene Individualität gewahren lassen. Wir haben in manchen Fällen das hier schon gegebene Individuelle nur bis zu einem gewissen Punkte zu potenziren, um bis zum Individuum in seiner menschlichen Form emporzusteigen. Man erinnere sich in dieser Beziehung nur an die Pescherähs, an die Neuseeländer und Grönländer, oder an gewisse Stämme unter den Schwarzen Central-Afrika's. Wir wollen uns zwar, weil uns der Unterschied zwischen den begabtesten Thieren und dem Menschen auf seiner niedrigsten Stufe nicht so erheblich scheint, wie vielfach angenommen wird, nicht gerade zu den Anschauungen Darwin's bekennen und den Menschen neben den Affen stellen. Die Kluft bleibt insofern immer unausfüllbar, als selbst der

Wenn wir nun den beiden sich zwar ergänzenden, aber grundverschiedenen Vertretern der von uns bezeichneten Species gegenüber, der Kürze und allgemeinen Verständlichkeit halber, uns zunächst wieder der Ausdrücke: ideal und real bedienen, so können wir, wenn wir uns ebensowohl der, in der Einleitung dieses Abschnittes gegebenen Erörterungen, als auch der soeben gemachten Andeutungen bewusst bleiben, kaum mehr missverstanden werden.

Wie bezeichnen wir nun aber die, der in Rede stehenden Species angehörenden Typen am kürzesten, wenn wir sie nicht in ihrem Gegensatze, sondern als die Glieder ein und derselben Gattung auffassen wollen?

Wollten wir mit dem Ausdrucke: Individuum, den wir dem Alltagsmenschen gaben, nur andeuten, dass wir es in jedem Vertreter dieser Gattung zwar mit einem Einzelwesen, aber auch sonst nicht mit viel mehr zu thun hätten, so werden wir bei einer Gattung, deren Vertreter bereits eine theilweise angeborene, theilweise im Kampfe mit dem Leben gewonnene besondere Ueberzeugung zu Tage treten lassen, uns am bezeichnendsten des Ausdrucks: Charakter bedienen.

Charakter, von *χαρασσειν* kommend, heisst das Eingegrabene, Eingeprägte, daher in Beziehung auf den sittlichen Standpunkt eines Menschen die in ihm herrschenden Neigungen und Gesinnungen, oder seine auf Grundsätzen beruhende beharrliche Denk- und Handlungsweise.

Alles dies bezeichnet durchaus den in Rede stehenden Typus. Auch in ihm haben wir es mit einer auf Grundsätzen beruhenden beharrlichen Denk- und Handlungsweise zu thun; auch sein Wesen erscheint — sich hoch über die Unklarheit und Bedeutungslosigkeit des Individuums erhebend — ihm „eingegraben“, ihm „eingeprägt.“ Ja, selbst eine gewisse Einseitigkeit, die aus den, dem Begriffe des Wortes „Charakter“ entsprechenden Ausdrücken: *eingeprägt* und *eingegraben* hervorzuleuchten scheint, gehört völlig zum Wesen der von uns zu schildernden Species. Der Charakter, als Geistes-Typus erfasst, wird uns ebenfalls stets eine gewisse Einseitigkeit gewahren lassen; sie ist von seinem Wesen, sie ist von dem mit ihm zu verbindenden Begriffe unzertrennlich, und

---

niedrigste Kaffernstamm zu einer von Generation zu Generation fortschreitenden Entwickelung befähigt ist, während auch die begabteste Thiergattung nicht über einen bestimmten Grad von Dressur hinauskommt und in dieser Beziehung ewig dort stehen bleiben wird, wo sie bereits vor Jahrtausenden gestanden hat. Wir bemerken jedoch, dass, selbst wenn Darwin Recht behalten sollte, damit nichts gegen den Geist bewiesen sein würde, da dessen Wirkungen und die Richtung auf eine Perfectibilität *in infinitum*, die er dem Geschöpfe verleiht, in welchem er sich entwickelt, nur um so erstaunlicher erscheinen müssten. —

wenn sie auf der einen Seite seine Achillesferse ist, so besteht doch auf der anderen Seite gerade auch seine Grösse und die Grossartigkeit und Fruchtbarkeit seiner Wirkungen in der Culturgeschichte — daher auch in der Kunst — in dieser seiner Einseitigkeit.

Hieraus geht schon hervor, dass nicht etwa ein Beherrschtsein von einer bestimmten Leidenschaft, oder einem bestimmten Laster, z. B. von Herrschsucht, Eifersucht, Eitelkeit, Geiz, Eigensinn, Neid, sinnlicher Genusssucht u. s. w., oder ein Handeln aus einer solchen blinden Leidenschaft, oder einer lasterhaften Natur heraus, welches oft eine erstaunliche Hartnäckigkeit und Consequenz zeigen kann, Charakter genannt werden darf, wie so oft fälschlich im Leben geschieht. Dergleichen könnte man eher Mangel an Charakter, oder blosse Temperamentsäusserungen nennen, während mit dem Charakter immer zugleich auch der Begriff der Selbstbeschränkung, einem sittlichen Princip, oder einer Ueberzeugung zu Liebe, verbunden ist.

Es ist unglaublich schwer, ein wirklich objectives Bild beider Charakter-Typen zu geben, da ja fast ausnahmslos jeder Mensch entweder den einen, oder den anderen Typus repräsentirt. Er wird daher eben so wenig sich selber, wie sein Gegenüber unbefangen beurtheilen können, denn in dem Momente, wo er dazu im Stande wäre, würde er über beiden Typen stehen, d. h. keinem derselben mehr angehören.

Wenn man es daher unternimmt, ein Bild beider Charakterformen zu entwerfen, so möchte man vorerst mit Archimed ausrufen: „Gieb mir, wo ich stehe!“ D. h. im vorliegenden Falle: Gieb mir einen Standpunkt ausser der Menschheit, gieb mir, mich ihrer bei einer Schilderung ihrer Typen zu entäusseren, damit sie mir nur und ausschliesslich Object sei. — Wer aber wollte sich unterfangen, den Menschen genetisch aus der seinem Wesen zu Grunde liegenden Idee zu entwickeln, oder aufzubauen; wer sich einbilden, Geschöpfe der eigenen Gattung etwa mit dem Maassstabe des Schöpfers zu messen, oder mit den Augen zu betrachten, mit denen möglicher Weise anders und höher geartete Bewohner eines fremden Planeten unser Geschlecht beurtheilen würden?

Da es nun ausserdem charakteristisch für die beiden Urtypen ist, dass sie mit einer gewissen Ausschliesslichkeit im eigenen Wesen beharren und darum einander antipathisch sind — ja noch mehr — dass dem einen gleichsam Geistesorgane fehlen, die der andere besitzt, und umgekehrt, so ist auch schon eine gerechte Beurtheilung des einen Typus durch den andern und selbst eine Verständigung zwischen ihnen fast unmöglich. Stehen sie einander doch ungefähr gegenüber, wie ein taubgeborener Sehender einem blindgeborenen Hörenden. Wollte der taube Sehende den blinden Hörenden — vorausgesetzt, dass beide überhaupt ein Mittel gegen-

seitiger Verständigung fänden — von Landschaften und Bildern unterhalten, oder umgekehrt dieser jenem die Wirkungen der Musik schildern, so würde keiner, so lange sich kein Vermittler zwischen ihnen fände, der beide Sinne besässe, ein Wort von dem glauben, was ihm der andere zu sehen, oder zu hören versicherte. Die Welt, die er nicht wahrzunehmen vermöchte, würde eben für ihn darum auch nicht existiren. Der sehende Taubgeborene würde zwar die Bewegungen und das sich in seinen Zügen malende Entzücken des Musicirenden sehen, dass aber dabei noch etwas Weiteres wahrnehmbar sei, für pure Phantasterei erklären. Die, ohne die durch sie hervorgebrachten Töne unschön wirkenden Bewegungen würden ihm vielleicht sogar abgeschmackt und lächerlich erscheinen. Umgekehrt würde der hörende Blindgeborene alles, was ihm der Sehende über die Farbenpracht, Schatten- und Lichtvertheilung in einer weiten Aussicht, oder über die schönen Contoure ferner Gebirgszüge und deren Spiegelung in den Gewässern eines Sees sagte, für eitle Erfindung halten. Er würde ihm nur das Nächste und Greifbare davon glauben: den Baum, den er betasten, den Fluss, dessen Rauschen er vernehmen und in dessen Welle er seine Hand tauchen könnte*)

Wer der Meinung sein sollte, dass wir hier zu viel sagen, oder dass wir die zwischen den Charakter-Typen gähnende Kluft für tiefer und unüberbrückbarer halten, als sie in Wahrheit ist, dem wollen wir nur ein Paar ganz gewöhnliche Fälle ihres im Leben täglich möglichen Gegensatzes anführen.

Ist z. B. eine Verständigung denkbar zwischen einem, aus tiefster Ueberzeugung an die Unfehlbarkeit des Papstes, an die unbefleckte Empfängniss und an die Prädestinationslehre glaubenden Katholiken und einem in gleicher Weise aufrichtigen Rationalisten, dem nur das wahr ist, was den Gesetzen der Natur, der Erfahrung und den Schlüssen der Vernunft entspricht? Oder zwischen einem, alle Illusionen hassenden Republikaner, der keine andere Autorität kennt, als die aus Volksabstimmung hervorgehende Mehrheit und einem poetisch begeisterten Royalisten, der im Königthum zugleich die ruhmreichen Traditionen seines Landes und seiner im Dienste ihrer Dynastie ergrauten Vorfahren liebt und verehrt? Oder zwischen demjenigen, der in der Kunst nur den Luxus des Lebens erblickt und bei ihr Zerstreuung nach den Mühen des Tages, oder selbst nur den Kitzel der Sinne sucht, oder demjenigen, der

---

*) Ein geistvoller und bedeutender Mensch, der aber das Unglück hatte, blindgeboren zu sein, that, wie der Verfasser bezeugen kann, die Aeusserung: »Unser Einem geht doch eigentlich nicht viel mehr ab, als dass wir nicht ohne Begleitung über die Strasse gehen können.« — Eine ähnliche Bemerkung eines Taubgeborenen dürfte ebenfalls nicht undenkbar sein.

sie ausschliesslich im Dienste der Religion, der Schule, oder einer politischen Tendenz verwerthet wissen will?

So unmöglich daher für den Einzelnen, der ja doch immer der Gattung des einen, oder des anderen Typus mehr oder weniger angehört, eine völlige Objectivität ist, so sehr hat er doch darnach zu streben, wenigstens den äussersten Punkt subjectloser Objectivität, der dem Individuum möglich ist, bei einer Untersuchung, wie diejenige, die wir anzutreten im Begriffe stehen, festzuhalten. Hängt doch von einer scharfen klaren Erkenntniss der beiden Urtypen, wie wir erfahren werden, auch die ganze Erkenntniss des innersten Wesens der *Kunst* und ihrer Entwickelung, sowie, innerhalb dieser wiederum, vorzüglich die eigentliche Erkenntniss der Gründe ab, warum die *Tonkunst* in ihrem culturgeschichtlichen Fortschritt gerade den dort vorliegenden und keinen anderen Weg eingeschlagen hat.

Zum Glück findet sich ein Probemittel, das uns lehren kann, ob unsere Beurtheilung der beiden Urtypen noch einseitiger und fehlerhafter Natur ist, oder sich dem Gebiete der auch dem Einzelnen möglichen Objectivität nähert.

Man kann nämlich ganz im Allgemeinen, und daher in einem für jeden Beurtheiler gültigen Sinne, sagen, dass man, so lange man nur den einen der beiden Typen für den allein berechtigten, zu dem alle Entwickelung schliesslich hinführen müsse, hält, befangen urtheile. Ja, wenn man selbst nicht so weit ginge, sondern den einen nur für den mehr berechtigten, wie den anderen, oder für den diesem vorzuziehenden, für den dem Fortschritte günstigeren und daher für die Menschheit bedeutsameren erklären wollte, würde man einseitig und subjectiv urtheilen. Denn man gehört in diesem Falle noch so völlig der Geistessphäre des einen der beiden Typen an, dass man dem anderen Typus nicht gerecht zu werden vermag, auch wenn man im übrigen den besten Willen dazu hätte. Man könnte es z. B. für Objectivität halten, wenn man dieses und jenes an seinem Geistes-Antipoden gelten liesse und würde doch gerade durch die bornirte Weise dieser Anerkenntniss ein Zeugniss mehr dafür ablegen, wie wenig man sowohl den Kern des Wesens seines geistigen Gegenübers, wie auch die, einem Naturgesetze gleichende Nothwendigkeit seiner Existenz und Entwickelung begriffen hätte.

Wird doch eine leidenschaftslose Beurtheilung des einen Charakters durch den entgegengesetzten ganz besonders noch dadurch erschwert, dass beide Typen ehrlich das Gute, das Rechte und das Wahre wollen, jeder von ihnen aber glaubt, dass es nur auf seinem Wege zu ermöglichen sei, und dass daher niemand die Erreichung des vorgesteckten Zieles mehr hemme, als derjenige, der dieses Rechte, Gute und Wahre gerade auf einer Bahn zu finden glaubt,

die den eigenen Weg kreuzt, oder gar die eigene Bewegung zum Stillstehen bringt. So gilt denn von den beiden Charakter-Typen recht eigentlich das von Antonio und Tasso gesagte Wort Leonorens:

»Zwei Männer sind's, ich hab' es längst gefühlt,
Die darum Feinde sind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.«

Versuchen wir nun die beiden grossen Formen des Charakters vorläufig in ihren allgemeinsten Umrissen, oder in ihren Grundzügen darzustellen. Wir werden es dabei noch nicht mit ihrer Erscheinung in individueller Form, ebenso wenig aber mit ihrer Steigerung zu den Extremen zu thun haben, die sich aus ihnen zu entwickeln vermögen. Beide Typen werden sich uns daher hier, wenn auch in ihrer allgemeinsten, so doch zugleich auch in ihrer normalen Gestalt darstellen. In dieser tragen sie noch das Gepräge innerer Gesundheit, während sie sich in ihrer Steigerung zu den Extremen, wie wir später sehen werden, als Krankheitsformen beider Typen offenbaren. Demungeachtet erscheint ihre Verschiedenheit auch in ihrer normalen Gestalt noch so gross, dass sie sich uns als Träger entgegengesetzter Weltanschauungen kund geben. Man muss daher auch hier schon zufrieden sein, wenn der eine Typus den anderen nur tolerirt und wenn er die der seinigen entgegengesetzte Ueberzeugung, in welcher das ihm antipathische Wesen des anderen Typus wurzelt, wenigstens als solche achtet, oder doch schont. Denn es gehört eben mit zum Wesen eines jeden der beiden Typen, dass er dem andern nicht völlig gerecht werde. In dem Momente, wo er ihn als gleichberechtigt anzuerkennen vermöchte, würde er eben sich selber aufgeben. Die Ausgleichung der Widersprüche muss daher einseitig erfolgen, d. h. sie muss ausschliesslich in der Sphäre des einen der beiden Urtypen vor sich gehen, wenn der Charakter entstehen soll.

Beginnen wir nun damit, uns mit den Charakter-Typen in jener ihrer allgemeinsten Gestalt bekannt zu machen, die aus einem nicht allzustarken Uebergewicht der einen der beiden uns innewohnenden Naturen über die andere hervorgeht, und schreiten wir hierbei von der einfachsten Form der, aus einem solchen Uebergewicht sich entwickelnden Bildungen bis zu deren reicher gegliederten und ausdruckvollsten Manifestationen fort.

Es wird hierbei vor allem anderen darauf ankommen müssen, dasjenige Verhältniss des Uebergewichtes der einen unserer Naturen über die andere, unter dessen Voraussetzung allein von einer normalen Gestaltung des Charakters die Rede sein kann, festzustellen. — Wir können auch hier vorläufig nur im Allgemeinen bleiben, hoffen demungeachtet aber schon einen bestimmten Anhaltepunkt zu geben, wenn wir sagen, dass sich im Charakter in seiner nor-

malen Form entweder dessen Realismus zu seinem Idealismus, oder umgekehrt sein Idealismus zu seinem Realismus wie der *Major* zu seinem *Minor* verhalten müsse. Hiermit ist denn auch schon angedeutet, dass — um bildlich zu sprechen — der Idealismus z. B. des Realisten nicht zwei- oder gar mehreremal in dessen Realismus aufgehen dürfe, sondern immer noch bedeutend genug bleiben müsse, um einerseits noch eine gewisse selbständige Berechtigung zu behalten, und um andererseits, wenn wir uns seine Intensität bis auf das Doppelte seines ursprünglichen Betrages verdichtet denken, gleich dem *Minor* bei dessen Verdoppelung, ein Uebergewicht über seinen *Major*, den Realismus, zu erlangen. Dasselbe gilt natürlich für den umgekehrten Fall: wenn nämlich der Idealismus als *Major* und der Realismus als *Minor* sich darstellen. In beiden Fällen darf die geringere Anlage nicht von der dominirenden gleichsam verschlungen oder aufgesogen erscheinen.

Der vorwaltend der Aussenwelt zugewandte Charakter möchte die Erscheinungen, welcher Art sie auch immer seien, in einer Weise erklären, die kein Räthsel und kein Geheimniss mehr übrig oder bestehen lässt. Er löst also den Widerspruch von Wesen und Erscheinung auf realistischer Seite, d. h. er lässt auch die idealistische Seite seiner Natur von seiner realistischen durchdringen und sucht und findet daher sein Ideal ausschliesslich im Gebiete sinnlicher Wahrnehmung.

Will man diese Charakterform ganz im Allgemeinen umschreiben, so kann man von ihr sagen, dass sie, ihrer Geistesnatur nach, in einem weit höheren Grade positiv, klar, concret, nüchtern, einfach und praktisch sei, wie die ihr entgegengesetzte.

In der Kunst ist sie mehr der Natur, wie dem Innenleben zugewandt, mehr naïv, als reflectirend; sie geht am liebsten von der Anschauung aus. Der ihrer Geistessphäre angehörende Mensch will geniessen und lernt daher früh die Wege kennen, auf denen er sich die Mittel hierzu verschafft. Demungeachtet bleibt er auch als Weltkind objectiv und weiss Maass zu halten.

Er steht auch hierin der Natur nahe, die keinen Ueberreiz kennt, und wie er diese mit liebevollen Augen anschaut, so ist ihm auch das in ihr waltende Gesetz heilig. Darum weiss er sich zu begrenzen und sowohl seiner Sinnlichkeit, wie seinem Egoismus, in klarer Auffassung der Rechte Anderer, Schranken zu setzen.

Der vorwaltend der Innenwelt zugewandte Charakter dagegen ist geneigt, überall, in der Geschichte sowohl, wie im Leben des Einzelnen, Providentielles, Wunderbares und Geheimnissvolles wahrzunehmen; hierbei bleibt natürlich dem Subject ein grosser Spielraum. Trotzdem pflegt er, wenn seine Ideenkreise nach der einen oder anderen Seite hin erst eine feste Form gewonnen haben, dieselben wiederum streng zu begrenzen und ordnet ihnen, gerade

weil sie seinem Subjecte und nicht der Natur angehören, daher auch nicht, wie diese, ihre Realität schon in sich selber tragen, gern alles mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit unter. Was nicht direct zu beweisen ist, wird immer lebhafter behauptet werden müssen, als das unmittelbar Erweisliche; diese Lebhaftigkeit führt ihn aber leicht dahin, das, was sich mit seinem Ideenkreise nicht in Einklang bringen lässt, zu leugnen, zu ignoriren, oder unbedingt zu verwerfen. Demungeachtet hat solche Leidenschaftlichkeit ihre Berechtigung. Denn soll es nicht ungeduldig machen, wenn gewisse *a priori* dem Geiste vorschwebende Ideen und Ueberzeugungen nur darum geleugnet werden, weil wir mit unserem Wissen noch nicht zu der Höhe emporgestiegen sind, sie unmittelbar zu beweisen? —

Wenn der entgegengesetzte Typus seine Einseitigkeit darin zeigt, dass er die Welt der Ahnungen und des Glaubens entweder nebensächlich und indifferent behandelt, oder, wenn er sie nicht ganz verwirft, nur tolerirt, so zeigt der der Innenwelt zugekehrte Mensch seine Einseitigkeit darin, dass ihm die Aussenwelt nur so weit und insofern eine Berechtigung zur Existenz, oder eine Bedeutung hat, als sie den in ihm lebenden Ahnungen und ihm zu Theil gewordenen inneren Aufschlüssen, die ebensowohl speculativer, wie mystischer Natur zu sein vermögen, nicht widerspricht.

Wollen wir auch diese Geistesform noch im übrigen in ihren Umrissen etwas näher kennzeichnen, so können wir sagen, dass ihr das Problem und die Hypothese interessanter seien und mehr zusagen, als das Concrete und Positive, bei welchem sie sich nicht zu beruhigen vermag. Sie geräth daher, der realen Welt gegenüber, leicht in das Negative, Verschwommene und Unbegrenzte. — Wenn der nach aussen gekehrte Mensch in der Wissenschaft nur langsam seinen Weg zurücklegt, weil er, die Unendlichkeit der Naturerscheinungen musternd und prüfend, vom Besonderen zum Allgemeinen fortschreitet, so überfliegt dagegen der vorwaltend dem geistigen Dasein zugewandte Mensch alle diese Schranken, indem er, auf den blitzartig schnell zurückgelegten Wegen der Speculation, gleich bis zu den letzten Ursachen und Endresultaten vordringt. Da er nun die reale Welt nach den ihm hierbei gewordenen inneren Aufschlüssen modeln will, so schreitet er, im Gegensatz zu seinem Widerpart, vom Allgemeinen zum Besonderen.

Man sieht hier schon, wie sehr sich beide Typen ergänzen. Ohne die *a priori* gemachten Schlüsse, ohne die kühnen Hypothesen der einen Richtung hätte die andere Richtung, wenn sie auch ursprünglich nur widerlegen und bestreiten wollte, Vieles gar nicht gefunden, was jetzt in den gesicherten geistigen Besitz der ganzen Menschheit übergegangen ist. — Ohne die kühle und prüfende Weise des, der Naturbeobachtung zugewandten Typus dagegen

würden sich gewisse Irrthümer des Geistes verewigt und allen Fortschritt erstickt haben.

In der Kunst ist der der Innenwelt zugewandte Mensch mehr sentimental oder voreingenommen, als naïv und — wie auch im Leben — mehr schwärmend und leidenschaftlich, als maasshaltend. Ein gesteigertes Hervortreten seiner Subjectivität ergiebt sich schon daraus, dass er nicht die Aussenwelt, sondern eine Welt innerer Anschauungen zur Darstellung bringen will. Das Pathos, weil auf das Subject sich zurückbeziehend, steht ihm näher, wie eine kühlere oder schlichte Ausdrucksweise, wie denn sein Zustand überhaupt mehr Pathologisches gewahren lässt, als der seines Gegenübers.

Mit der leidenschaftlichen Art, für das in ihm lebende Ideal einzutreten, hängt es auch zusammen, dass er sich gern in die Theorie und in die Analyse vertieft; denn er muss auf den Wegen des Geistes erst beweisen, was seinem Gegner die Natur schon durch ihr blosses Dasein beweist. Deshalb wird er auch leicht doctrinär, oder abstract und speculativ. Auf den Genuss der Welt und ihrer Güter zu verzichten, wird ihm leichter, wie dem entgegengesetzten Typus. Sein Ideal beherrscht ihn so ausschliesslich, dass ihm die Entsagung nicht allzu schwer fällt. Treibt er es aber hierin zu weit, so fällt er leicht, da die Natur ihr Recht fordert, und der Mensch nicht immer in den höchsten Regionen schweben kann, aus dem Uebersinnlichen in das Sinnliche zurück. Die Gewaltsamkeit aber, mit der dies geschieht, und die vorausgegangene lange Entfremdung und Entbehrung der Welt des Natürlichen führt ihn nunmehr leicht ins Grenzen- und Maasslose. Darum ruft Faust aus, nachdem ihn alle seine Ideale getäuscht und ihn ein Ekel gegen die Hohlheit alles Wissens ergriffen hat:

»Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!«

Wo es sich dagegen nicht um ein solches Extrem handelt, erfüllt dieser Typus gerade die hohe Mission, die Natur zu vergeistigen und zu verklären, sie als eine Offenbarung der in ihr lebenden Idee aufzufassen.

Der Egoismus dieses Typus ist ein völlig anderer, wie der des entgegengesetzten. Handelt es sich um sein Ideal, so kennt er zwar häufig keine Schonung der Rechte, oder Standpunkte Anderer; Rücksichten auf seinen materiellen Vortheil, oder auf seine Ruhe und Behagen sind ihm dagegen durchschnittlich gleichgültiger, wie seinem geistigen Gegenüber, und er bringt freudig und begeistert die Opfer die ihn sein Ideal von der Welt fordern lässt, in erster Linie mit seinem Selbste, oder für seine Person.

Wie wenig durch das Gesagte das Wesen beider Charakter-

Typen, auch nur in deren einfachster Form, hier von uns erschöpft ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Wir vermochten abermals wiederum nur Andeutungen zu geben, und auch diese nur unvollständig. Denn wenn wir hinzufügen, dass beide Charakter-Typen — also einer sowohl, wie der andere — entweder thatkräftig oder passiv, entweder productiv oder unproductiv, contemplativ oder aggressiv, heissblütig oder phlegmatisch, mehr ernst oder mehr heiter, mehr trocken oder mehr erregbar zu sein vermögen, so wird man zu ahnen beginnen, wie mannigfaltig beide, selbst in ihrer einfachsten Form, schattirt oder gefärbt sein können. Ja, wir werden später sehen, dass selbst die hier angedeuteten Varietäten nur einen geringen Theil des unendlichen Reichthums der, aus den beiden Charakterformen hervorgehenden Typen bezeichnen, während die geistige Tiefe derselben durch sie nur auf ihrer Oberfläche berührt erscheint.

Trotz einer solchen Vertiefung und Mannigfaltigkeit aber lässt der Charakter, in jedem einzelnen Falle, immer wieder die schon oben von uns betonte Einseitigkeit gewahren. Sie bleibt stets eines der Kennzeichen seines innersten Wesens. — Der realistische und idealistische Charakter ahnen natürlich nichts von diesen ihrem Wesen gesetzten Schranken, in die ja in demselben Momente eine Bresche gelegt sein würde, in welchem sie sich einer solchen Beschränktheit bewusst würden. Sie glauben, so lange sie sich selber nur dafür halten, im Gegentheil höchst objectiv zu sein.

Trotzdem sind sie es aber ebenso wenig, wie jener Mohr, von dem ein geistvoller Künstler erzählt: „Auf vieles Bitten hatte ich einen Schwarzen gemalt, und zwar mit so dunklen Tinten, wie ihn die Natur decorirt. Aber was geschah? Der tolle Kerl, der einen Hut und Stiefel trug, zählte sich deshalb zu den Weissen und glaubte steif und fest, dass er auch in meinen Augen weiss erscheinen müsse, ich ihm aber durch das schwarze Portrait eine tödtliche Beleidigung habe anthun wollen.“ *)

Brauchen wir doch nicht bis nach Brasilien zu gehen, um eine ähnliche Unmöglichkeit, sich selbst zu erkennen, wahrzunehmen. — Wo ist z. B. — einzelne Fälle ausgenommen — der Bucklige, der wirklich von seinem Buckel weiss, oder eingesteht, davon zu wissen; wo der Hinkende, der nicht gerade mit seinem Gange coquettirt, weil er ihn für besonders schön hält? — Sind wir nun selbst physischen Mängeln gegenüber so blind, kann es da Wunder nehmen, dass wir von unseren geistigen Mängeln in den meisten Fällen auch nicht die leiseste Ahnung haben?

Wie sehr sich die Menschheit aus den beiden einander gegenüberstehenden Charakterformen zusammensetzt, beweist uns nicht nur das Leben, sondern auch die Kunst. Begegnen wir ihnen doch

---

*) Eduard Hildebrandt's Reise um die Erde, S. 97.

fast in jedem classischen Kunstwerk, so z. B. in Faust und Mephisto, Tasso und Antonio, Egmont und Oranien, Clavigo und Carlos, Don Juan und Leporello, Don Quixote und Sancho, Antigone und Ismene, im jungen Heinrich und im Falstaff, im Kaufmann von Venedig und in Shylock, oder in Eduard und dem Hauptmann, Ottilie und Charlotte in den Wahlverwandtschaften.

Alle die hier angeführten Typen, bei denen wir absichtlich, um ausschliesslich den inneren Gegensatz hervortreten zu lassen, ganz von dem Gegensatz der Geschlechter abgesehen haben, gehören zweierlei Welten an; die Glieder jedes Paares stehen sich geistig diametral gegenüber und ergänzen sich doch dadurch zugleich wieder. Es mag hieraus hervorgehen, wie sehr eine Erkenntniss der menschlichen Doppel-Natur und der aus ihr erwachsenden Typen dazu beitragen muss, den Künstler und sein Werk im tiefsten Kerne ihres Wesens zu erfassen und zu verstehen.

Da wir bereits die Kunst hier, wenn vorläufig auch nur im Vorbeigehen wieder berühren, so mag sich gleich ein weiteres Moment ihres verschiedenen Verhältnisses zu den Charakterformen an dieser Stelle anschliessen.

Die beiden Charakter-Typen lassen uns nämlich denselben Unterschied, den wir im 7. Kapitel zwischen dem Künstler und Nichtkünstler, hinsichtlich ihres Verhältnisses zu den Umrissen, der Gliederung und der Masse eines Kunstwerkes bemerkten, bezüglich ihres Verhältnisses zur Welt gewahren.

Der idealistische Typus beginnt mit dem Allgemeinsten, oder der Idee der Dinge, die der Anschauung ihrer Umrisse gleicht; er bemerkt dann erst ihre Gliederung und zieht vielleicht ganz zuletzt erst in Betracht, in wie weit die Welt eine Verwirklichung jener Umrisse, die er anfänglich wahrzunehmen glaubte, überhaupt zulässt; d. h. also, in wie weit das gefundene Ideal einer Verkörperung durch die Masse, oder einer realen Existenz fähig ist. In den meisten Fällen jedoch kommt es ihm hierauf nicht einmal an, und er beruhigt sich bei den ihm vorschwebenden unbestimmten Contouren und deren allgemeinster Gliederung.

Der realistische Typus verfährt gerade umgekehrt. Zuerst imponirt ihm die Masse, nämlich die reale Welt, die Welt von ihrer stofflichen Seite; dann erst fängt er an, sich mit ihren Theilen zu beschäftigen und steigt so vom Einzelnen vielleicht endlich zu den Umrissen, oder zu der im Ganzen lebenden Idee empor. Häufig freilich kommt er hierbei nicht über das anfänglich in ihm wirkende nur stoffliche Interesse hinaus, und das Wesen und die Idee der Dinge, oder ihre Beziehung auf einen gemeinschaftlichen idealen Mittelpunkt, bleibt ihm ewig verschlossen.

Nur wenigen bevorzugten Naturen ist es gegeben, beide Verfahrungsarten in sich zu vereinigen. Wir nehmen ein solch zwiefaches Verfahren bei Goethe wahr. Als Künstler ging er meist von den Umrissen zu deren Gliederung und Verwirklichung durch die Masse, d. h., durch die dichterische Ausführung über; als Denker stieg er vom Einzelnen, daher auch von der Welt in ihrer Realität, zu der Idee der Dinge empor. Doch gehört eine solche Erscheinung noch nicht unter die Betrachtungen, denen dieses Capitel gewidmet ist. Wir kehren daher wieder zu der Darstellung der beiden Charakter-Typen in ihren Grundzügen zurück. Friedrich von Schlegel bezeichnet den ewig sich wiederholenden grossen Gegensatz beider höchst treffend, indem er sagt: Jeder Mensch sei entweder ein geborener Platoniker, oder Aristoteliker. Wir brauchen aber hierbei nicht stehen zu bleiben, sondern können ebensowohl sagen, dass jeder Mensch entweder ein Petrus, der zum Schwerte greift, oder ein sich hingebender, schwärmerischer Johannes sei; entweder ein thatkräftiger und die Dinge bis auf ihre letzte Spitze treibender Hutten, oder ein sanfter und in Güte überzeugenwollender Melanchthon.

So zeigt uns auch die Geschichte den ewig sich wiederholenden grossen Gegensatz, und wir werden nun schon in deutlicherer Weise inne, dass wir der Einseitigkeit der Typen einen grossen Theil nicht nur der fruchtbarsten Wirkungen im Culturleben, sondern nicht weniger auch einen grossen Theil der fruchtbarsten Wirkungen und erhabensten Schöpfungen in der Kunst verdanken. Denn auch in dieser stehen sich die Typen — um hier nur eine vorläufige Andeutung zu geben — in plastisch abgeschlossenen Persönlichkeiten, z. B. in einem Sophokles und Aeschylos, einem Phidias und Praxiteles, einem Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach, einem Boccaccio und Petrarca, oder in einem Raphael und Michel Angelo, Rubens und Rembrandt, Händel und Bach, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller einander gegenüber.

Wir müssen demungeachtet bemerken, dass wir der von uns betonten Einseitigkeit im Wesen der genannten Künstler, Dichter und Tondichter nur bis zu einem Punkte begegnen, der zur Darstellung dessen, was uns als ihre besondere Persönlichkeit, oder ihre besondere künstlerische Weltauffassung erscheint, Vorbedingung war. Im gewöhnlichen Leben dagegen steigert sich diese Einseitigkeit selbst dann, wenn wir innerhalb des Spielraums der normalen Typen bleiben, bis zu einem meist weit höheren Grade. Da wir aber erfahren haben, dass diese Einseitigkeit vom Begriffe des Charakters unzertrennlich ist, so wissen wir nunmehr auch, dass eine Weltanschauung, die auf das Reich der Ideale mitleidig

herabsieht, in dieser ihrer Beschränkung völlig auf ein und derselben Stufe mit jener anderen Weltanschauung steht, die dem realen Dasein nur ein ganz bedingtes Recht auf Existenz zugesteht und das wahre Sein ausschliesslich in der Idee findet. Beide Typen stehen daher in dieser Beziehung auf gleichem Niveau und haben sich, wenn wir sie uns von einem Standpunkte über beiden aus beurtheilt denken, gegenseitig weder eines Vorzugs zu rühmen, noch einander irgend Etwas vorzuwerfen.

Schreiten wir nun zu complicirteren und individueller gegliederten Gestaltungen beider Typen fort.*)

Dieselben stellen sich unserem Blicke dar, wenn wir beide Naturen in jedem der beiden Charakter-Typen, sowohl unter dem Verhältnisse ihrer Quantität, wie ihrer Qualität, in's Auge fassen.

Beginnen wir mit dem verschiedenen Quantitäts-Verhältnisse, in denen beide Naturen im Individuum zu einander stehen können. Dasselbe kann sich natürlich, wie alles, was eine verschiedene Eintheilung und Abgrenzung, daher auch verschiedene Proportionen zulässt, in einer Unendlichkeit von Fällen darstellen.

Wir bemerkten bereits früher, dass beide Typen, in ihrer normalen Gestalt, ihre vorwaltende Anlage ihrer minder entwickelten in dem Verhältniss eines *Major's* zu seinem *Minor* gegenüberstellen. Da wir nun aber selbst beim Kunstwerke einen Spielraum für das normale Verhältniss des *Major's* zum *Minor* constatirten, in wie viel weiteren Grenzen werden wir diesen Spielraum dem vollendeten Kunstwerke der Natur, dem Menschen gegenüber, dessen Wesen auf Freiheit gegründet ist, annehmen müssen! Selbst also schon beide Charakter-Typen in ihrer normalen Gestalt lassen einen grossen Reichthum von Fällen zu.

Verlassen wir aber den Spielraum, innerhalb dessen die normalen Typen möglich sind, und geben wir der vorwaltenden Anlage ein grösseres Uebergewicht, als es dem *Major* zukommt, so thut sich eine Stufenleiter von Typen vor uns auf, deren Zahl nicht mehr berechenbar ist. Verhält sich z. B. die vorwaltende Anlage zu der von ihr dominirten, — um uns eines Zahlengleichnisses zu bedienen — statt wie 8 zu 5, wie 8 zu 4, so werden wir es beiderseits mit sehr verschiedenen Charakter-Typen zu thun

---

*) Um Missverständnissen zu begegnen, bemerken wir hier gleich, dass, obwohl wir den Alltagsmenschen mit dem Begriffe des Individuums identificirten, wir demungeachtet das Individuelle, wenn damit, statt der Gattung und der innerhalb ihrer Grenzen bemerkbaren allgemeinen Unterschiede, die Verschiedenheit selbstbewusster und sich selbstbestimmender Geister gemeint ist, wieder in einer höheren Bedeutung verstanden wissen wollen.

haben. Denn während in dem einen Falle die dominirte Anlage noch zu einer gewissen selbständigen Geltung kommt, wird sie in dem anderen Falle jeden eigenen Anspruch aufgeben müssen, da sie sich ja völlig zweimal in die andere auflöst und so gewissermaassen von dieser verschlungen und aufgesogen erscheint. Wir brauchen diese Zahlenverhältnisse natürlich nur als Bilder; denn Geistesanlagen lassen sich nicht wägen und messen. Wer uns daher hier missverstehen würde, hätte uns überhaupt nicht verstanden.

Aber selbst den Quantitätsverhältnissen beider Anlagen gegenüber brauchen wir nicht bei Zahlen stehen zu bleiben, sondern können auch hier schon ein geistigeres Bild beider Typen entwerfen. Natürlich werden wir dabei, da ja die verschiedenen Quantitätsverhältnisse, neben dem normalen Typus, auch alle übrigen Verhältnisse beider Anlagen zu einander begreifen, nunmehr auch die *gesteigerten* Formen ihres Wesens, sowie die *Extreme*, zu denen sie sich zu entwickeln vermögen, wenigstens in ihren allgemeinen Umrissen, in's Auge zu fassen haben.

Beim vorwaltend realen Menschen färbt sein Realismus seinen Idealismus; auch der letztere bekommt eine Tendenz auf das Reale, d. h. er sucht sein Ideal und dessen Verwirklichung im Gebiete des Realen. — Bei dem vorwaltend idealen Menschen dagegen färbt sein Idealismus seinen Realismus; auch dieser letztere bekommt eine ideale Tendenz, d. h. sein Realismus strebt nach einer Bethätigung oder Entwickelung im Gebiete des Idealen.

Doch müssen wir, wie schon gesagt, noch einen Schritt weiter gehen, um die eigentliche Bedeutung, in der die Begriffe: *real* und *ideal* der menschlichen Natur gegenüber anwendbar sind, festzustellen. Hierbei kommen uns die Begriffe: objectiv und subjectiv, die man fälschlich so häufig als gleichbedeutend mit real und ideal anwendet, wieder zu Hülfe.

Es leuchtet ein, dass ein Mensch mit vorwaltend realistischer Tendenz demungeachtet die Wirklichkeit entweder objectiv, oder subjectiv aufzufassen geeignet sein wird. Auf der anderen Seite wissen wir ebensowohl aus Erfahrung, dass ein Mensch mit vorwaltend idealistischer Tendenz sein Ideal entweder höchst einseitig und beschränkt, somit also subjectiv, oder aber in dessen allgemein gültigster und umfangreichster Bedeutung, d. h. objectiv aufzufassen geeignet sein wird.*)

Wir haben somit unter der Gattung der vorwaltend idealen

---

*) Man denke in dieser Beziehung nur an die verschiedene Auffassung des Ideals, das sich der Mensch in Gott personificirt und an den Spruch: Wie einer ist, so ist sein Gott, darum ward Gott so oft zum Spott. —

Typen wiederum objective und subjective Idealisten, dagegen unter der Gattung der vorwaltend realen Typen objective und subjective Realisten zu unterscheiden.

Hiermit ist nun allerdings ein bedeutender Schritt weiter zur tieferen Erkenntniss der Geistes-Typen der Menschheit gethan; denn wir werden gleich sehen, ein wie individuelles Gepräge die Charaktere auf dieser Stufe ihrer Unterscheidung bereits gewahren lassen und dass sie keine Abstracta mehr sind, wie bei ihrer anfänglichen Unterscheidung, sondern sich bereits der Wirklichkeit und der Wahrheit, d. h. dem Leben nähern.

Ebensowohl der objective und subjective Realist, wie der objective und subjective Idealist zeigen nämlich — also in allen vier Fällen — abermals jene Zweitheilung ihres Wesens, die in der Doppel-Anlage der menschlichen Natur, von welcher wir ursprünglich ausgingen, begründet ist. Begannen wir doch damit, in jedem einzelnen Menschen den Realisten und Idealisten zu unterscheiden; diese Unterscheidung wurde dann eine detaillirtere, indem wir unser Augenmerk darauf richteten, welche von beiden Anlagen in einem Individuum dominire und die andere mit ihrem Wesen färbe. Auf diese Weise hatten wir den vorwaltenden Realisten und Idealisten gewonnen. Doch nunmehr begann eine abermalige und noch wichtigere Zweitheilung, indem wir sowohl objective, wie subjective Realisten und Idealisten unterschieden. Aber auch der objective Idealist und der subjective Realist u. s. w. zeigen wiederum beide Grundanlagen der menschlichen Natur, daher abermals die alte Zweitheilung unseres Wesens, wenn auch nicht mehr in ursprünglicher einfacher, sondern in bedeutend modificirter und variirter Gestalt. Und so sind wir eben bei einer Mannigfaltigkeit der Typen angelangt, die der Mannigfaltigkeit der Individuen im Leben sehr nahe kommt.

Beginnen wir mit dem objectiven Realisten. Derselbe kennzeichnet sich dadurch, dass sowohl sein Realismus, wie sein Idealismus direct sind. Sein Realismus ist direct, indem er sich unmittelbar an die Welt, an die Wirklichkeit, an das Gegebene hält; sein Idealismus ist direct, indem er unmittelbar das, in dieser Wirklichkeit und in der Natur ihm vor Augen stehende Schöne auffasst, darstellt und verklärt. — Wichtiger aber noch, wie die Unmittelbarkeit seines Realismus und Idealismus, ist das Verhältniss, in welchem beide Anlagen sich in seinem Innern zu einander stellen. Sein Realismus ist einerseits so reiner und ursprünglicher Art, dass er ihm den Blick für die andere Seite der menschlichen Natur nicht trübt, sondern im Gegentheil dafür offen erhält; andererseits ist sein Uebergewicht über den Idealismus auch nicht so erheblicher Art, dass er diesem jede eigene Entwickelung und Berechtigung abschnitte; es ist ihm genug, wenn diese

Entwickelung sich nicht in einen absoluten Widerspruch mit ihm setzt, d. h. er gestattet seinem Idealismus freien Spielraum, so lange dieser sein Ideal an das Gegebene und Natürliche anzuknüpfen vermag.

Den umgekehrten Verhältnissen begegnen wir bei dem objectiven Idealisten. Waren Idealismus und Realismus des objectiven Realisten directer Natur, so sind sie bei ihm indirecter Art; sein Idealismus knüpft nämlich entweder an eine Tradition, oder an ein inneres Schauen und Ahnen an und verklärt die Gestalten, nicht der ihm gegenüberstehenden Natur, sondern eben dieser Tradition, oder der Welt jener Ahnungen. Er fasst also nicht, wie der directe Idealismus, unmittelbar das ihm in der Natur gegenüberstehende Schöne auf, sondern macht einen Umweg; das Schöne in dieser Natur gilt ihm nur insoweit, als es sich mit jenen Ueberlieferungen, an welche sein Idealismus anknüpft, in Einklang setzen, oder von ihnen durchdringen lässt; d. h. also, sein Idealismus ist eben indirect. Ebenso verhält es sich mit seinem Realismus. Derselbe sieht die Wirklichkeit und die an ihr reifenden Erfahrungen nicht etwa als den Ausgangspunkt aller Entwickelung an, sondern geht von einer *a priori* ihm gewordenen, oder in ihm lebenden Erfahrung aus. Die Welt hat ihm daher nur insofern eine Bedeutung, als sie der Schauplatz ist, auf dem sich eine höhere, als die durch irdische Bedingungen gegebene Entwickelung vollziehen soll. Doch ist auch bei ihm das Verhältniss, in welchem sein Realismus zu seinem Idealismus steht, noch wichtiger, als die indirecte Natur beider. Weil sein Idealismus nämlich bei aller Stärke doch immer noch objectiv geblieben ist, so mangeln ihm weder alles Verständniss, noch eine gewisse Anerkennung der realistischen Seite der menschlichen Natur. Zwar ordnet er den Realismus sich unter und beschränkt ihn auf ein bestimmtes Gebiet; in diesem Gebiet aber lässt er ihm volle und freie Herrschaft und geht durchaus nicht so weit, ihn daselbst zu unterschätzen, oder auch dort durch idealistische Theorien wiederum aufzulösen und als etwas Verächtliches, oder Unwesentliches hinzustellen. Er respectirt also die Grenzen zwischen seinem Selbste und der realen Welt und wird auch bei Anderen ein Uebergreifen idealistischer Tendenzen in Gebiete, die keine directe Beziehung zum Idealismus haben, so weit er es vermag, nicht dulden.

Man ersieht aus dieser Schilderung, dass sich der objective Realist und Idealist in mancher Beziehung sehr nahe stehen; der eine ist unter den vorwaltend realistischen Typen, der andere unter den vorwaltend idealistischen Typen die eigentlich allein gesunde und normale Species, gegen die alle übrigen Arten mehr oder minder einseitig, oder selbst krank erscheinen.

Da wir nun aber schon früher auch von den beiden Typen in

ihrer allgemeinsten Gestalt sagten, dass sie gesund und normal seien, so werden wir nunmehr inne, dass wir auch dort eigentlich schon vom objectiven Realisten und vom objectiven Idealisten handelten, deren Wesen wir jedoch an jener Stelle noch nicht in diesem seinem eigentlichsten Kerne darstellen konnten, da wir ja daselbst nur erst die Umrisse beider Geistesformen zu geben hatten.

Beide Typen sind aber nicht nur die allein normalen, sondern sie stehen auch — wie wir sahen — einander darin nahe, dass sie, jeder von seinem Standpunkte aus, objectiv genug bleiben, die andere sie ergänzende Seite der Menschen-Natur zu würdigen und bis zu einem gewissen Punkte hin gelten zu lassen; dieser Umstand ist es aber gerade, der sie vor Ausschliesslichkeit und einem Verirren in Extreme bewahrt. Aus demselben Grunde wird der objective Idealist im Stande sein, den objectiven Realisten zu schätzen, und umgekehrt. Auf die *Kunst* aber angewandt, heisst dieser Satz: Das Gemüth des objectiven Realisten wird nicht verschlossen sein für eine Verklärung der Sinnlichkeit durch den Ausdruck der Idealität; das Gemüth des objectiven Idealisten dagegen wird keine Verirrung darin erblicken, die schöne Seele in schöne Formen zu kleiden, d. h. mit dem verklärten Ausdruck ihrer Gestalten auch die sinnlich-schöne Erscheinung zu vermählen. Natürlich wird in dem ersten Falle immer noch die formale Schönheit ein Uebergewicht über den Ausdruck, im zweiten Falle dagegen der Ausdruck immer noch ein Uebergewicht über die schöne Form bewahren.

Beide normale Typen erblicken wir einerseits in ihrer Steigerung in Extreme, andererseits in einer viel geringeren innerlichen Geschlossenheit und viel ungenügenderen Verschmelzung beider Anlagen der menschlichen Natur im subjectiven Realisten und Idealisten.

Bei dem subjectiven *Realisten* verwandelt sich sein directer Realismus in einen directen Materialismus, oder Sensualismus, d. h. seine reale Seite hat ein so starkes Uebergewicht bekommen, dass sich ihm einerseits der Blick für das Ideale verdüstert und jede objective Wahrnehmung desselben verloren geht, während andererseits sein Realismus nur an Quantität gewinnt, was er an Qualität einbüsst und sich somit vergröbert und nur noch von seiner stofflichen Seite darstellt. Da nun aber auch der einseitige Materialist die Seele, und mit ihr den Idealismus, nicht gänzlich in sich zu ertödten vermag, so kommt derselbe entweder in der Form des Aberglaubens und eines Ammenglaubens an Zeichen und Vorhersagungen, oder als Gegenstand der Spielerei, des Luxus und des Zeitvertreibes, oder endlich als eine Vergötterung des eigenen Selbstes, jedenfalls aber in einer solchen

ganz subjectiven Gestalt, oder in einer ganz veränderten Form, bald hier, bald dort wieder zu Tage.*)

Bei dem subjectiven *Idealisten* umgekehrt verflüchtigt sich die Grundfarbe seines Wesens bis zum Spiritualismus, oder Mysticismus; der Mysticismus, in seiner gesteigertesten Form, hat aber die Natur, ebenso ausschliesslich, wie der Materialismus, in seiner Sphäre allein gelten und alles Andere durch sein Wesen ersticken zu wollen. Die Welt hat daher für ihn eigentlich gar keine Bedeutung mehr; sie ist ihm das Verächtliche, zu Fliehende und nur der Zerstörung Werthe. Daher verkümmert er nicht nur sich selbst, sondern auch Anderen jede gesunde natürliche Regung und stempelt sie zum Frevel. Da der Mensch aber ebenso wenig der Natur ins Gesicht schlagen, wie seine Seele gänzlich in sich ersticken kann, so führt der Mysticismus zu denselben gewaltsamen und von innerer Krankheit Zeugniss ablegenden Ausbrüchen des Natürlichen, welche uns im Materialismus das unterdrückte Seelenleben gewahren liess.

Standen sich der *objective* Realist und Idealist nahe, und zwar nahe durch ihre innerliche Gesundheit, so stehen sich umgekehrt der *subjective* Realist und Idealist nahe in der Uebertriebenheit und Krankhaftigkeit ihres Wesens, und diese Nähe führt mitunter sogar bis zu einer gegenseitigen Berührung, oder bis zu dem Sturz aus dem einen Extrem in das andere.

Nur so erklärt sich's, dass wir die übertriebenste Romantik und Verhimmelung in krasse Sinnlichkeit und umgekehrt den gröbsten Materialismus und die zügelloseste Genusssucht in die bornirteste Tendenz, in einen fanatischen Glauben an Träume und Hirngespinnste von einem kommenden Zeitalter unbeschränktesten Sinnengenusses für Alle, unter Aufhebung von Religion, Staat, Nationalität, Familie und Eigenthum, umschlagen sehen, deren letzte Consequenzen wir einerseits in „Erweckungen", „Seelenbräuten", oder in einer lüsternen Novellistik und Kunst, andererseits dagegen im Sanscülotismus, oder den *Phalansteren* des Socialismus erblicken.

Doch ist sowohl auf materialistischer, wie spiritualistischer Seite auch noch ein Standpunkt von verhältnissmässiger Mittelhöhe denkbar, der sich bis zu einem gewissen Grade zu behaupten vermag, und daher nicht bis zur Vernichtung seiner selbst führt.

Die extremen Typen dagegen können endlich dahin kommen,

---

*) Kein Mensch vermag sich des Glaubens zu begeben, selbst der nicht, der sich des *Atheismus* rühmt; denn nicht blos die Religion, sondern alles, was unmittelbar rührt, erhebt, entzückt, begeistert, mit sich fortreisst, gehört dem weiten Gebiete des Glaubens an." M. E. A. Naumann: *Die Naturwissenschaften und der Materialismus.* S. 147. Bonn, Verlag von Max Cohen & Sohn.

ein jedes Dasein zu leugnen, das ihrer Weltanschauung widerspricht. So haben z. B. extreme *Idealisten* die Erscheinungen der realen Welt nur für Vorspiegelungen und Geburten ihres Innern erklärt. — Wir sehen, dass von hier bis zum Wahnsinn nur ein Schritt ist; und dennoch hat selbst eine ganze philosophische Schule der Welt nur insofern eine Existenz zugesprochen, als sie sich in unserem extremen Selbste, oder in dem eigenen „Ich“ reflectirt.

Ebenso kann der *Realismus* dahin gerathen, dass er die Welt des *Geistes* — und zwar ebenfalls aus aufrichtiger Ueberzeugung — völlig leugnet, und dass er daher die niedrigsten thierischen Functionen mit den sublimsten Lebensäusserungen und mit den erhabensten, im Glauben an das Ideal wurzelnden Thaten ganz in eine Linie stellt, indem er nämlich auch unser Denken und Empfinden für nur stoffliche Processe unseres Gehirnes erklärt, oder die edelsten Handlungen auf dieselben egoistischen Motive zurückführt, die dem niedrigsten Thun zu Grunde liegen. — Auch von hier aus ist nur ein Schritt bis zum Wahnsinn, und das alte Sprüchwort, dass die Extreme sich berühren, offenbart sich uns abermals in seiner ganzen Wahrheit. In dieser Beziehung ist unter anderem auch die Leidenschaftlichkeit und Erregtheit der subjectiven Charaktertypen beider Richtungen, oder der aus ihnen hervorgehenden Extreme kennzeichnend; eine Erregtheit, die sehr entfernt von dem ruhigen Bewusstsein des sicheren Besitzes ist und durch ihre Haltungslosigkeit ihre Schwäche verräth. —

Aber die Extreme berühren einander nicht nur, sondern sie ergänzen sich auch, indem sie sich gegenseitig bedingen. Kann man schon von den beiden Charakter-Typen in ihrer normalen Form sagen: Eigenthümlichkeit rufe Eigenthümlichkeit hervor, so gilt dies noch weit mehr von ihren Auswüchsen. Auch hier ruft ein Extrem das andere hervor.

Mit allem bis hierher Gesagten haben wir die Charakter-Typen nur in Bezug auf das quantitative Verhältniss beider Anlagen der menschlichen Natur zu einander berührt. Nicht minder wichtig sind die Veränderungen und Modificationen, die beide Anlagen durch ihre verschiedene, oder besondere Qualität in der Gestaltung der Typen bewirken können. Diese letztere hängt mit den Einwirkungen von Zeit und Raum, d. h. mit der Einwirkung dieser oder jener geschichtlichen Epoche, oder der Natur dieses oder jenes besonderen Landes auf den Menschen zusammen. Aus diesem Grunde gehören auch die Einwirkungen sowohl gewisser überkommener Traditionen, wie gewisser überkommener Erfahrungen auf ganze Völker und geschichtliche Epochen hierher; nicht weniger die Einwirkungen von Klima, Localität, Race, Volk, Stamm, sowie der Unterschied der Temperamente und Geschlechter. Durch alle diese Einwirkungen wird die Geistesform jedes Einzelnen

modificirt und variirt, und es thut sich daher abermals eine Unendlichkeit von Typen vor uns auf.

Beginnen wir mit den einfachsten derselben; mit der verschiedenen Qualität nämlich der durch die beiden Geschlechter gegebenen Typen.

Schon die Natur personificirte gleichsam beide Charakter-Typen, als sie Mann und Weib schuf. Natürlich finden wir demungeachtet sowohl im Manne, wie im Weibe beide Anlagen der menschlichen Doppel-Natur — wie überall — unzertrennlich verbunden. — Der Realismus oder Idealismus des Weibes ist aber ein völlig anderer, wie der des Mannes. Im Ganzen erfasst, erscheint der Mann mehr als der Realist, das Weib mehr als der Idealist, doch gilt dies nur im Durchschnitt aller Fälle; im einzelnen Falle kann sich das Verhältniss beider zu einander wieder umkehren.

Wenn Zeising aus dem grösseren Breiten-Durchschnitte des weiblichen Hauptes und aus dem grösseren Längen-Durchschnitte des männlichen Hauptes eine höhere Idealität beim Manne und eine entschiedenere realistische Neigung beim Weibe folgert, so kann dies höchstens in einem einzelnen Falle einmal wahr sein; während das durchschnittliche Verhältniss dieser Behauptung entschieden widerspricht. Allerdings wird in einem Zeitalter, dessen ganze Geistesthätigkeit vorwaltend dem Ideale zugewandt ist, der Mann, da er die höhere, geistige Potenz ist, in Beziehung auf Ernst und Gründlichkeit des Erfassens jenes Ideals, das Weib weit hinter sich zurücklassen. Hiermit ist aber nichts weniger bewiesen, als dass seine Anlage eine überhaupt idealistischere sei, als die des Weibes. Im Realismus, der vom Gegebenen ausgeht, mit gegebenen Grössen rechnet, im Gegebenen sich behauptet und daher im Allgemeinen die Welt mit Objectivität anschaut und behandelt, liegt schon an und für sich etwas der männlichen Natur Verwandteres, als im Idealismus. Das Streben nach dem Ideal trägt in sich eine nie befriedigte Sehnsucht, ein Verlangen nach Erfüllung der Lieblingswünsche des Herzens und Geistes, eine Schwelgerei mehr des Gefühls, wie des Gedankens, welche der weiblichen Natur weit verwandter sind, wie der männlichen.

Man kann, wenn man das Gesetz der Proportion nur theoretisch, oder nur durch gewisse, zuerst in die Augen springende Erscheinungen bestimmt durchführen oder anwenden will, leicht in zu weit gehende Behauptungen gerathen. Dies thut Zeising entschieden, wenn er einerseits, wie oben angeführt, aus dem grösseren Breiten-Durchschnitte des weiblichen Kopfes, andererseits aus der, beim Weibe mehr zur Geltung kommenden Breiten-Axe der ganzen körperlichen Erscheinung, im Gegensatze zu der Höhen-Axe der

männlichen, Weib und Mann in einem realistischen und idealistischen Sinne kennzeichnet.

Sagen wir lieber so: Der Mensch überhaupt hat die verticalste Richtung unter allen existirenden Geschöpfen, und dies deutet schon ganz im Allgemeinen darauf hin, dass ihm auch in geistiger Beziehung ein Streben über das blosse Bedürfniss hinaus, der Zug nach oben, der Zug nach dem Ideal unter allen Geschöpfen allein eigen ist. Es bleibt in dieser Beziehung somit völlig gleichgültig, ob es sich um das Weib, oder um den Mann handelt; doch lässt sich dieser Satz dahin erweitern, dass wir sagen: durchschnittlich sei der Mann als der realere, das Weib als der idealere Typus der beiden Geschlechter aufzufassen.

Und doch ist auch dies wieder relativ. In einer Zeit z. B. eines halben Naturzustandes, wie wir ihn bei Völkern auf der untersten Culturstufe antreffen, steht das Weib entschieden der Thierwelt näher als der Mann, ist somit materialistischer, wie dieser. Ist dagegen überhaupt erst einmal das Princip der Idealität in der culturgeschichtlichen Entwickelung zur Geltung gekommen, so ergreift das Weib dasselbe nicht nur mit tieferer Innigkeit und schrankenloserer Hingabe, nicht nur mit grösserer Ausschliesslichkeit und Einseitigkeit, als der Mann, sondern hält auch dann noch treuer, als dieser, an demselben fest, wenn es, als historische und geistesbildende Macht, von neuen Einflüssen verdrängt, bereits in den Hintergrund hat treten müssen.

Das Weib erkennt im Idealen die tiefste Seite seiner Natur und in seiner Pflege die Möglichkeit der höchsten Blüthe seines Wesens. Ist daher das Ideal, als der Inhalt einer ganzen geschichtlichen Epoche, in die Welt getreten, so hält das Weib auch dann, nachdem diese Epoche, als die allein berechtigte, sich überlebt hat, den unendlichen Gewinn, der ihm aus derselben für Geist und Gemüth geflossen, treu und dankbar für alle Zeiten fest.

Weil dem so ist, vermochte Zeising seine Behauptung auch nicht durchzuführen; er widerspricht der realeren Bedeutung, die er dem Weibe beimisst, geradezu wieder, wenn er sagt: Das Weib geht „den Weg des unmittelbaren Gefühls und der Divination“ (S. 302). Auch das deutet auf das Ideal, dass er vom Weibe sagt: „Das Weib hat ihren Schwerpunkt (geistig genommen nämlich), ihr Ich nicht in sich, sondern ausser sich.“ — Als Beweis, dass dies hauptsächlich beim idealen Menschen der Fall ist, führen wir das religiöse Gemüth an, das auch seinen Schwerpunkt ausser sich, nämlich in Gott sucht. Die realere Natur des Mannes dagegen stellt sich zur Noth auf sich selbst und glaubt der Gottheit entbehren zu dürfen, wie uns einerseits die Stoiker, andererseits die Materialisten lehren.

Wir glauben gerade Zeising's Gesetz viel entschiedener, wie

er selber, Mann und Weib gegenüber, zu seiner wirklichen Geltung zu bringen, wenn wir sagen, der Mann wird nach dem Kopfe zu, als dem Sitze der Geistesthätigkeit, breiter und machtvoller, während sich das Weib nach demselben Gipfelpunkte hin verjüngt. Man vergleiche in dieser Beziehung die breiten horizontalen Schultern des Mannes, wie sie sich schon am Knochengerüste zeigen, mit den schlanken und sich nach oben verjüngenden des Weibes, den breiteren und kürzeren Hals und Nacken des Mannes mit dem schmächtigeren und schlankeren des Weibes, die nach oben breiter werdende und ausladendere Stirn des Mannes mit der zurücktretenden und nach oben schmaler werdenden des Weibes. — Wir reden auch hier natürlich vom Durchschnitte, da sich die berührten Verhältnisse des Mannes zum Weibe im einzelnen Falle ebenfalls umkehren können.

Aber nicht das allein. Die Verhältnisse können sich nicht nur umkehren, sondern wir finden auch, in gleicher Weise wie in der Männerwelt, beide Typen abermals in der Frauenwelt. Ein drastisches Beispiel des auch hier möglichen scharfen Gegensatzes erwähnt Heine. *) Er erzählt: „Ich erinnere mich einer schönen Engländerin, einer schwärmerischen Blondine, die mit ihrer Freundin aus einer Londoner Mädchenpension entsprungen war und die ganze Welt durchziehen wollte, um ein so edles Männerherz zu suchen, wie sie es in sanften Mondscheinnächten geträumt hatte. Die Freundin, eine untersetzte Brünette, hoffte bei dieser Gelegenheit, wenn auch nicht etwas ganz apartes Ideale, doch wenigstens einen Mann von gutem Aussehen zu erbeuten. Ich sehe sie noch mit ihren liebesüchtigen blauen Augen, die schlanke Gestalt, wie sie am Strande von Brighton, weit über das fluthende Meer, nach der französischen Küste hinüberschmachtete . . . Ihre Freundin knackte unterdessen Haselnüsse, freute sich des süssen Kernes und warf die Schalen ins Wasser.“

In nicht geringerem Maasse, wie durch die beiden Geschlechter, verändert sich die Qualität der beiden Charakter-Typen durch Race, Stamm, Klima und Localität.

Beginnen wir bei der Betrachtung der, aus solchen Einwirkungen resultirenden Erscheinungen mit dem Allgemeinsten, mit der Race.

Es dürfte kaum zweifelhaft sein, dass sich die Typen in ihrer Reinheit und Vollkommenheit, d. h. in objectiver Form, nur in der kaukasischen Race zu entwickeln im Stande sind. Dies lehrt uns die Culturgeschichte, deren Träger beinahe einzig und allein die Völker kaukasischer Race sind. Bei den anderen Racen werden die Typen höchstens bis zu einer Entwickelung in sub-

*) S. Heine's Einleitung zum Don Quixote.

jectiver Form gelangen, im Allgemeinen aber, durch die Herrschaft der Sinne, des Temperaments, der Klimate, sowie durch die ihnen in der Race selber gegebene Begrenzung ihrer Anlagen, sich nicht weit über den Stammes- und Gattungscharakter erheben.

Aber auch innerhalb des Völkergebietes der kaukasischen Race begegnen wir abermals beiden Urtypen, als Gegensätzen von specifisch verschiedener Qualität. Einerseits nämlieh in den Indogermanen oder Ariern, als der vorwaltend realistischen, andererseits in den Semiten, als der vorwaltend idealistischen Völkergruppe.

Man kann sagen, dass sich der Gegensatz beider Völkerfamilien schon in ihrer leiblichen Erscheinung kund gebe. Zeigt sich im Allgemeinen der Arier grösser, voller und von regelmässigerer Schönheit, so zeigt sich dagegen der Semite körperlich gedrungener und zäher, und seine Schönheit ist eine mehr von innen heraus, daher durch Blick und Ausdruck wirkende. Ist die Sprache der Arier eine volltönendere, weil die Vocale in ihr vorwiegen, und ist sie daher reich an Lippenlauten, so hat die Sprache des Semiten, seinem nach innen gekehrten Wesen entsprechend, mehr mit Hauchlauten und Consonanten zu thun. Verdanken wir den Ariern die Entwickelung des freien Staates, so verdanken wir den Semiten die Entwickelung der drei monotheistischen Religionen: der israelitischen, christlichen und muhamedanischen. Ist der Arier vor allem andern ein Freund und Beobachter der Natur und verdanken wir ihm daher die folgenreichsten Entdeckungen in den Naturwissenschaften, so ist der Geist des Semiten mehr den abstracten Wissenschaften zugewandt, daher der Mathematik, Dialektik und gewissen, besonders spiritualistischen Richtungen der Philosophie. Kommen bei den arischen Völkern die bildenden Künste und epische und dramatische Poesie zu ihrer frühesten Entwickelung, so lassen die Semiten schon im hohen Alterthume eine besondere musikalische und lyrisch-poetische Anlage gewahren.

Dem Arier kommt es überall auf eine reine Darstellung des Objectes, dem Semiten auf eine Vertiefung und Entwickelung seines Subjectes an; der Arier ist darum auch vielseitiger, der Semite einseitiger. Der Arier stellt die Gesammtheit über sein Selbst, dem patriarchalischen Sinne des Semiten stehen seine Familie und sein Haus näher; daher ist auch der Arier mittheilender, der Semite verschlossener und selbstischer.

Aus allem Gesagten geht auch hervor, dass der Arier mehr activer, der Semite mehr passiver Natur ist; der Arier mehr expansiv, der Semite mehr intensiv; der Arier mehr heiter, dem Leben zugewandt, der Semite mehr ernst, nach innen gekehrt. Vertritt der Arier das männliche, so vertritt der Semite das weibliche Princip; lebt der Arier gern in der Erinnerung an die Ver-

gangenheit, daher auch in der Erinnerung an seinen Götter-Mythos und seine Heroen, so ist der Semite mehr mit seinem Seelenheil beschäftigt, d. h. er ist mehr der Zukunft und den sich auf dieselbe beziehenden Verheissungen zugewandt. Ist der Arier mehr kriegerischer, so ist der Semite mehr priesterlicher Natur; stellt der Arier Anmuth und eine heitere Sinnlichkeit voran, so hält der Semite Würde und das Uebersinnliche für das Höhere. Ist der Arier mehr dem Endlichen, der Erfahrung und der Anschauung zugewandt, so ist der Semite dem Unendlichen, der Offenbarung und Empfindung zugänglicher.*)

Demungeachtet stellen sich uns innerhalb beider Völkerfamilien abermals beide Urtypen in specifisch verschiedener Qualität dar, und die Ursache hiervon finden wir besonders in den verschiedenen Einwirkungen von Localität und Klima auf Völker derselben Gruppe.

Der Idealismus z. B. eines ruhigen und phlegmatischen Volkes des hohen Nordens wird bezüglich seiner Qualität ein anderer sein, wie der einer heissblütigen und phantasievollen Nation des Südens. Der Realismus eines, unter dem Einflusse einer üppigen Pflanzenwelt, einer durchsichtigen Luft, oder bedeutender, auf die Sinne wirkender Gegenstände sich entwickelnden Volkes ein qualitativ anderer, als der einer Nation, die einen grauen, nebligen Himmel und eine monotone Umgebung zu sehen gewohnt ist.**)

Der Idealismus des Neapolitaners z. B. wird — wenn wir von Ausnahmen absehen und an die grosse Masse der dortigen Bevölkerung denken — niemals eines Glaubens entbehren können, der seiner lebhaften Einbildungskraft und seiner stark entwickelten Sinnlichkeit nicht Anhaltepunkte übrig liesse. Er wird sich daher vor Madonnen- und Heiligenbildern niederwerfen, oder nur dem glauben, was ihm seine Sinne sagen, niemals aber ein Protestant zu werden vermögen.

Wie könnte man sich auch unter dem tiefblauen Himmel Neapels, zu seinem leuchtenden Meere, den phantastischen und male-

---

*) Zwar vermag auch der Semite zum todesverachtenden Krieger zu werden, wie *Araber* und *Israeliten* beweisen Jedoch meist nur dann, wenn es sich um eine durch religiöse Vorschriften ihm zur Pflicht gemachte Ausbreitung seines Glaubens handelt, oder sein Fanatismus durch Bedrohung seiner Religion erregt wird. Seiner Natur nach dagegen ist er eigentlich contemplativ.

**) Wir bemerken jedoch hier schon, dass alle solche locale und klimatische Einwirkungen die, im hauptsächlichsten immer nur durch Race, oder Nationalität bestimmte Natur eines Volkes nicht umzuschmelzen, oder völlig zu verändern, sondern eben nur zu modificiren vermögen. Race und Nationalität erscheinen daher durchschnittlich als das am meisten Bestimmende und Wesentliche im Charakter des Einzelnen, wie ganzer Völker. —

rischen Klippenprofilen seiner duftigen Küsten, zu seinem rauchenden Feuerberge, zu der lebhaften Farbenpracht, die Klima und Sonne überall hervortreten lassen, und die ihrerseits wieder lebhafte Farben der Costüme hervorrufen, eine Religion denken, die sich, statt an die Sinne, vorzugsweise an Vernunft und Geist wendet. Passen zu einer solchen doch weder Neapels zauberische Mondnächte, noch sein *dolce far niente*, weder die mühelose Weise, dort den Lebensunterhalt zu gewinnen, noch der kindliche und naive Charakter seiner Bewohner! —

Umgekehrt wird der Idealismus des Holländers, der in unaufhörlichem Kampfe den grauen Wogen seines fast stets unruhigen Nord-Meeres sein Land und seine Existenz abtrotzen und im Schlamme wühlen muss, um den Häusern seiner Städte eine gesicherte Grundlage zu geben, ein nüchterner, prosaischer, im Gegensatze zu dem des Lazzaroni, sein. Sieht er sich doch, statt von den entzückenden Landschaften des europäischen Südens, von eintönigen Flächen und Mooren umgeben und betrachtet er doch selbst seine grünen Wiesen nur unter dem Gesichtspunkte des grösstmöglichsten Gewinnes für seine Rinderheerden und an Käse und Butter. Besonders prosaisch erscheint sein religiöser Idealismus, während derselbe seine höchste Höhe in der Schätzung von Gütern findet, die mehr realistischer Natur sind, z. B. in der Liebe zu seinem Vaterlande, in der Werthhaltung seiner Colonien und der Aufopferungsfähigkeit in der Vertheidigung beider. Erst unter diesem Gesichtspunkt wird ihm auch sein Protestantismus, der mit zu den freien Institutionen seines Vaterlandes gehört, in einem gesteigerten Sinne theuer werden.

Wie weit ist aber auch noch ein solches lebhafteres subjectives Empfinden von dem leidenschaftlich subjectiven Fühlen des neapolitanischen *Marinajo* entfernt, der das Bedürfniss fühlt, bei jedem Fischzug, oder bei jedem geringen Wagniss, zu Lande oder zu Wasser, einen anderen Heiligen anzurufen, und der in der poetischen Anschauung lebt, dass ihm überall eine schöne Himmelskönigin und ihr zartes Kind, als Helfer und Fürbitter, nahe seien, denen durch rührende Lieder und die Darbringung von Früchten, Blumen und Kränzen zu danken sei.

Auch der eigenthümliche Charakter besonderer Epochen der Culturgeschichte, sowie Ueberlieferung und Tradition haben eine unendliche Fülle von neuen Erscheinungen und durch diese eine abermalige Bereicherung der Charakter-Typen, beziehendlich ihrer verschiedenen Qualität, zur Folge.

Wir finden davon schon die Beispiele auf den rohesten Culturstufen. Der Indianer, der seinen alt gewordenen Vater erschlägt und in Gesellschaft seiner Angehörigen verspeist, hält dies für eine

gute That, weil es ihm als eine religiöse Tradition so überliefert worden. Wir haben es hier zwar noch mit keinem Idealismus, aber dennoch schon mit einem Triebe zu thun, der an ein rohes, unentwickeltes und missverstandenes Idol anknüpft, an die ihm als Ausfluss göttlichen Willens geltende Ueberlieferung, die ihm so zu thun gebeut; zugleich sehen wir aber einen zweiten Trieb wirksam, dem eine rohe, realistische Tendenz zu Grunde liegt. Der Naturmensch hält, was alt und gebrechlich wird, für nicht mehr zum Leben, das ihm in Gesundheit und Stärke besteht, berechtigt und will sich und den Leidenden von den, beiden auferlegten Lasten befreien.

In Herostrat, der den *Dianentempel* anzündet, um seinen Namen in der Geschichte verzeichnet zu sehen, in Nero, der, nachdem er Rom angezündet hatte, über der brennenden Stadt in der Kleidung eines Schauspielers den Fall Carthago's besingt, begegnen wir recht eigentlich einem Vorwalten des subjectiven Realismus, der keine Nemesis und keine Götter mehr kennt, sondern nur noch das eigene Selbst und dessen Verherrlichung. — Natürlich kommt auch der Idealismus beider Persönlichkeiten als eine krankhafte Caricatur zu Tage; besonders bei Nero, bei dem er so tief innerlich unwahr ist, dass er zur Komödie wird. — Es ist bekannt, dass sich die Kaiser in der Epoche der römischen *Décadence* schon bei ihren Lebzeiten Tempel und Statuen errichteten, die, wie die Statuen und Tempel der Götter, religiöser Verehrung dienten. Hier sehen wir die letzte Spur der Achtung vor dem Ideal auslöschen und an ihre Stelle den, alles auf die eigene Person zurückbeziehenden und die ganze Welt aufsaugenden Realismus des Subjectes treten.

Alle diese Erscheinungen erklären sich aber aus dem Geiste des Zeitalters, dem der Glaube an das Ideal, daher auch an Recht und Freiheit, in der Herrschbegier, der Selbstüberschätzung und dem Prätorianerthum des späteren Römerthums verloren gegangen, und das daher einerseits nur noch Tyrannen und halb wahnsinnige Schwelger, andererseits dagegen nur Schmeichler und Sklaven kannte. Auch die Offenkundigkeit und Frechheit, mit der das römische Bachanal von seinen Theilnehmern, die häufig die höchsten Staatswürden bekleideten, gefeiert wurde, zeigt uns die mit dem erstorbenen Ideal erstorbene Selbstachtung und sittliche Scheu. Da aber das ideale Bedürfniss des Menschen, auch bei seiner tiefsten sittlichen Verderbniss, nach irgend einer Seite hin Befriedigung verlangt, so sehen wir das Römerthum der Décadence mit den verschiedenen Religionen der von ihm unterworfenen Völker eine, die Phantasie abwechselnd reizende, oder einschläfernde Mode-Spielerei treiben.

Vergessen wir jedoch nicht, neben den, durch den Geist ihrer

Zeit veranlassten Verirrungen eines subjectiven Realismus und dessen Steigerung zum Materialismus, auch der Fälle zu gedenken, wo uns besondere Qualitäten eines, durch ihre besondere geschichtliche Epoche geförderten gesunden Realismus und eines, sich neben ihm, oder ihm zum Trotze erhaltenden Idealismus darstellen.

Die Spartanerin, die ihrem zum Kampfe ausziehenden Sohne den Schild mit den bekannten Worten reicht: „Kehre entweder mit ihm, oder auf ihm zurück"; die Antwort, die die Athener und Lacedemonier dem Gesandten des übermächtigen Xerxes gaben, als er von ihnen, wie von ihren Nachbarn, Erde und Wasser als Zeichen der Unterwerfung forderte; der ruhig beschlossene Tod des Leonidas und seiner Getreuen für das Vaterland; die Zerstörung Athens durch die Athener, damit der Perser und seine Schaaren die geheiligte Stätte nicht entweihe, sondern nur noch einen Trümmerhaufen finde; die Selbstverbannung des Solon, nachdem er den Athenern ihre Gesetze gegeben; Brutus, der den eigenen Sohn nicht schont, weil er gegen das Gesetz gefrevelt, und jener andere Brutus, dem die Freiheit und das Vaterland theurer sind, wie der Freund; nicht weniger auch Coriolan, den die Mutter besiegt, oder auch Cornelia, die der, ihren Schmuck vor ihr ausbreitenden Freundin ihre Kinder als ihre Juwelen zeigt; die Mutter endlich der Grachen und ihre Söhne sind Beispiele eines, durch den Geist einer grossen Zeit genährten hohen und idealen Realismus. — Hier haben wir es mit Geistesformen zu thun, deren Realismus objectiv genug geblieben ist, um den idealen Forderungen unserer Natur gerecht zu werden.

Wir sagten oben, dass der objective Realismus sein Ideal in den Grenzen der realen Welt suche und finde; dies beweisen die von uns angeführten Beispiele. Das Vaterland, wenn auch ein hoch idealer Begriff, gehört doch dem Diesseits und keinem Jenseits an, und auch die Freiheit, die Brutus erstrebte, war, wenn auch verwandt mit allem Höchsten und Edelsten, was den Menschen bewegen kann und sich in ihm zu entwickeln vermag, die Freiheit im Staate, d. h. wiederum ein irdisches Ideal. Und die Mutter, deren Flehen Coriolan wich, die Kinder, auf die Cornelia mit Stolz blickte, waren weniger himmlische Güter, als zunächst das Theuerste, was diese Erde für den Sohn und das mütterliche Herz umschloss.

Dass sich aber selbst in einer Geschichtsepoche des subjectiven Realismus der Idealismus, wenn auch nicht mehr selbständig behaupten, so doch noch eine Zufluchtsstätte finden könne, zeigt uns der, in der Zeit der römischen Décadence besonders stark entwickelte *Stoicismus.* Das unveränderliche Beharren, trotzdem dass die sittliche Welt in ihren Grundvesten zu wanken schien, bei dem, was die Selbstachtung forderte, das furchtlose Rechtthun,

nicht um Lohnes oder Strafe, sondern um seiner selbst willen, das Verachten der Gefahr und jene, einem inneren Heroismus vergleichbare Gleichgültigkeit gegen Glück und Geschick, die aus dem Bewusstsein hervorgeht, dass es in uns noch etwas Höheres und Ewigeres giebt, als was die Welt zu bieten vermag, sind staunenswerth in einer Zeit, wo im übrigen der Glaube an jede selbstlose That, an jedes Handeln, um einer, die Grenzen des persönlichen Egoismus überschreitenden Idee willen, völlig verloren gegangen und Käuflichkeit und Sinnengenuss um jeden Preis an der Tagesordnung waren. Wer weiss, was aus der Menschheit und ihren Idealen geworden wäre, wenn die Stoiker nicht in einer Zeit, in der unser Geschlecht den Glauben an seine höhere Bestimmung und an sein besseres Selbst verloren hatte, eine Brücke über den Abgrund geschlagen hätten, der die Völker damals noch von der Cultur-Entwickelung eines neu anhebenden und wieder in die Richtung auf das Ideal einlenkenden Weltzeitalters schied.

Auch dieses neue Weltzeitalter verändert in einer nur ihm eigenthümlichen Weise die Qualität der Typen und vermehrt hierdurch abermals deren Reichthum.

Der Kreuzfahrer, der in dem Momente, da ihm Jerusalem sichtbar wird, andachtsvoll in die Knie sinkt, der, nach der Einnahme der Stadt, ein Blutbad anrichtet, das ihn den reissenden Thieren gleichstellt, und der unmittelbar darauf, singend und in Thränen aufgelöst, die geweihten Stätten besucht, würde uns wie ein psychologisches Räthsel erscheinen, wenn wir nicht wüssten, dass wir es hier mit einer, durch den Geist ihres Zeitalters angeregten idealistischen Schwärmerei zu thun hätten, deren Einseitigkeit bereits zum Fanatismus geführt hat. Dieser Fanatismus hat diejenigen, die er beherrscht, gewissermaassen entmenscht, er hat sie die reale Welt und die urältesten Beziehungen des Menschen zum Menschen vergessen lassen. In jener Verachtung der Stimme der Natur und des Mitleids, mit der er für sein göttliches Ideal kämpft, frevelt er daher gerade gegen das vornehmste Gebot desselben: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst." —

Begegneten wir im fanatischen Kreuzfahrer einem subjectiv befangenen Idealismus von der Seite seiner traurigsten Folgen, so begegnen wir im Ritter- und Minnedienst, im Stadium ihrer Entartung, einer solchen einseitigen subjectiven Idealität von der Seite ihrer Verirrung in das grotesk Phantastische.

Ulrich von Lichtenstein liefert ein treffendes hierhin gehörendes Beispiel.

Schon im Knabenalter trank er aus Schwärmerei das Wasser, mit dem sich die erwählte Dame seines Herzens gewaschen; in das Mannesalter getreten, schnitt er sich die Oberlippe ab, weil seine Dame, die *nota bene* die Frau eines Anderen war, sie etwas

zu dick gefunden. Auch seinen kleinen Finger unterwarf er derselben Operation und übersandte ihn der Herzenserwählten, um sie durch Mitleid zur Liebe zu bewegen. Zuletzt entstieg er bekanntlich sogar, als Frau Venus, bei Venedig dem Meere, zog, auf einem weissen Zelter in Prachtgewändern dahin reitend, durch die lombardische Ebene und Deutschland und liess durch Herolde vor sich her verkündigen, dass er jeden Ritter zum Kampfe fordere, der die von ihm geliebte Dame nicht als die schönste anerkenne.

Aehnlichen, oder verwandten Erscheinungen begegnen wir in der jungen gebildeten Spanierin des 16. Jahrhunderts, deren weibliches Gemüth und deren weiches Herz sich nicht dagegen empörte, dem entsetzlichen Schauspiele eines *auto da fé* beizuwohnen, sondern sich im Gegentheil daraus noch ein Verdienst machte. Auch jene strickenden Frauen, die allnachmittaglich ihre bestimmten Plätze vor der Pariser Guillotine einnahmen, um sich an den letzten Momenten und der Todesangst der zum Fallbeil hinaufgeführten Opfer zu erbauen und dem Henker, wenn er das losgetrennte Haupt vor der Menge emporhob, Beifall zuzujauchzen, gehören hierher. Auch in ihnen haben wir es mit dem, bis zum Fanatismus gediehenen subjectiven Idealismus zu thun, der nur noch unter einem einzigen Gesichtspunkte die Welt aufzufassen vermag und daher die Vernichtung alles dessen will, was nicht unter diesen seinen Gesichtswinkel fällt. — Dass wir hier nicht zu viel sagen, und dass die Betroffenen wirklich nichts Anderes mehr sahen und empfanden, als das, was in der Richtung ihres Subjectes lag, geht daraus hervor, dass sich jene Strickerinnen ein wenigstens eben so grosses Verdienst aus ihrer Assistenz bei der Hinrichtung der „Aristokraten“ machten, wie jene Spanierinnen des *auto da fé* aus ihrer Gegenwart bei der Hinrichtung der „Ketzer.“ Wir sehen, dass sich auch innerhalb ein und derselben extremen Weltanschauung deren verschiedene Formen begegnen und berühren.

Noch mehr aber ist dies zwischen den Extremen im Grossen und Ganzen der Fall. Wenn Marat, diese alles Idealismus baare und gemeine Natur, der lüsterne Wüstling, der es nicht zu viel fand, die junge Bürgerin Charlotte Corday, die sich bei ihm melden liess, im Bade sitzend, anzunehmen und der sich (nach seinem eigenen Ausdrucke) „Angesichts der Sonne“ mit seiner Katharine vermählte, eine halbe Million Köpfe vom Convent verlangt, um aus Frankreich das zu machen, was das Gebot der Gleichheit fordere, so haben wir es mit einem, dem oben geschilderten idealistischen Fanatismus sehr gleichenden und ebenso beschränkten subjectiven Realismus und dessen Steigerung zu einem grob sinnlichen Materialismus zu thun. — Robespierre dagegen, der, nachdem er Frankreich durch die Guillotine zu entvölkern ange-

fangen und dabei selbst seine ältesten Freunde, z. B. einen Camille Desmoulins nicht geschont hatte, schliesslich eine Art Theokratie errichtet, in welcher er zugleich die Rolle des Hohenpriesters und des politischen Oberhauptes übernimmt — der, auf einen parlamentarischen Bericht hin, das Dasein Gottes für das französische Volk zum Gesetz erhebt — der endlich, auf einer vor den *Tuilerien* errichteten Schaubühne, dem Volke eine Rede zu Ehren des höchsten Wesens hält, um darauf Puppen, welche den Egoismus, die Zwietracht, den Atheismus und den Ehrgeiz darstellen, zu verbrennen, lässt uns abermals einen, bis zum Fanatismus gesteigerten subjectiven Idealismus gewahren.

Einem wunderbaren Verhältniss beider Anlagen zu einander begegnen wir in dem Falle, wenn sie sich nicht durchdringen, sondern gewissermaassen, ohne eigentliche Berührung, neben einander hergehen, so dass sie das Individuum, in welchem sie in dieser Form erscheinen, selber als zwei getrennte Welten empfindet und aus einander hält. Die demungeachtet nicht ganz zu umgehende Vermittelung beider Richtungen unserer Natur finden wir in diesem Falle in der grenzenlosen Naivetät der Persönlichkeit, in welcher sie in einem solchen Verhältnisse zu einander stehen.

Benvenuto Cellini liefert uns ein treffendes Beispiel dieser Art. Er gesteht uns in seiner Lebensbeschreibung höchst naïv ein, dass ihn zuweilen der unwiderstehliche Drang ergriffen habe, einem Feinde „etwas Unangenehmes“ zu erzeigen, unter welchem Ausdruck er dessen Erdolchung verstand, und erzählt ebenso unbefangen ein Paar Seiten weiter, dass er, an einer feuchten Wiese vorübergehend, seinen Schatten von einem Heiligenschein umgeben erblickt habe, woraus er auf eine ihm zugewandte besondere Gnade des Himmels schliesst.

Erwähnten wir oben, neben den Erscheinungen eines subjectiven Realismus, auch der objectiven Typen derselben Gattung, in ihrer Beeinflussung durch den Geist besonderer Geschichts-Epochen, so haben wir, nach der Erwähnung der geschichtlichen Verirrungen eines subjectiven Idealismus, nunmehr auch der objectiven Typen dieser Richtung, unter dem Einfluss besonderer, ihr günstiger Zeitalter, zu gedenken.

Wir erblicken solche Typen in der Gestalt von der herzerhebenden Idealität und Selbstlosigkeit eines Paulus. Nicht weniger in den Christen der ersten Jahrhunderte, mögen sich uns dieselben in ihrer wirklich zur Wahrheit gewordenen Brüderlichkeit und gegenseitigen Duldsamkeit, oder in ihrem Todesmuth bei dem Geheul der wilden Bestien und dem Frohlocken der herzlosen Menge des römischen Circus, die begierig darauf wartete, sie in Stücke gerissen zu sehen, darstellen. Dann wieder in den Albi-

gensern und Waldensern, die im Kampfe mit Tyrannei und Priestertrug, dem Leben, obgleich es ihnen in ihrer Natur und in ihrem Klima verführerischer lächelte, wie den Bewohnern anderer Gegenden, entschlossen den Rücken kehrten, um der eigenen reinen Ueberzeugung treu zu bleiben.

Aber auch jener Grosses wirkenden und Bildung und Cultur verbreitenden Mönchsorden (besonders der Franziscaner und Augustiner), sowie der in gleichem Sinne wirkenden Klöster der früheren christlichen Zeit dürfen wir hier nicht vergessen; nicht der hohen, sittlichen Kraft, die in der Entsagungsidee der Bettelorden in einer Zeit, da nur das Recht des Stärkeren galt, sich offenbarte, da ja die *Ascetik* die Freiheit nicht in der Herrschaft über andere, sondern in der Herrschaft über das eigene Selbst suchte. — Ebenso wenig möchten wir die *Kreuzzüge*, das *Ritterthum* und den *Frauendienst* nur in ihrer Entartung in's Auge fassen. Auch der Kern dieser geschichtlichen Erscheinungen ist reiner, idealer Natur. Sowohl die Hochhaltung des Weibes und seine, in einem idealen Sinne gleichberechtigte Stellung neben dem Manne, deren wir uns als eines Stückes unserer modernen Humanität rühmen, wie alles, was wir Romantik oder romantische Poesie und Kunst nennen, findet seine Wurzeln im Zeitalter der Kreuzzüge und des Ritter- und Frauendienstes.

Bei Männern endlich wie Dante, Giordano Bruno, Savonarola, Wycliffe, Johann Huss, Ulrich von Hutten und anderen bedarf es nur der Nennung ihres Namens, um uns zu sagen, zu welchen verehrungswürdigen oder heldenhaften Erscheinungen sich auch die Typen eines reinen Idealismus zu steigern vermögen.

Denn nichts zeigt eine grössere geschichtliche Unwissenheit und Beschränktheit, als — wie dies in tendenziöser Weise zuweilen geschieht — zu behaupten, dass diese Männer etwas neben, oder ausserhalb der christlichen Idee hätten verherrlichen, oder verfechten wollen. Wir sehen sie im Gegentheil ganz von dieser Idee erfüllt und beherrscht; nur dass sie dieselbe vor Verunreinigung und Entstellung bewahren und überall in ihrer Reinheit durchführen, daher auch in Kirche und Staat zur vollen Geltung gelangen lassen wollten. Sie waren somit klar genug, das Wesen ihres Ideals von dessen Schein, wie der letztere ihnen in der Hierarchie, oder in der Gewaltherrschaft von Einzelnen und Parteien gegenüber stand, zu unterscheiden und zu trennen; d. h. sie waren eben auch nach dieser Seite hin objective Idealisten.

Ausser Localität, Geschlecht, Klima, Nation, Race und geschichtlichem Standpunkt sind auch die, durch die ganze Menschheit hindurchgehenden verschiedenen Temperamente Grund einer noch reicheren qualitativen Verschiedenheit der, aus den beiden

Urtypen hervorgehenden zahllosen Abkömmlinge, Abarten und Verwandten derselben.

Der sanguinische Realist oder Idealist ist ein anderer, wie der phlegmatische; der cholerische ein anderer, als der melancholische. Da nun wiederum ganze Völker mehr sanguinisch als phlegmatisch, mehr zur Melancholie neigend, als cholerisch zu sein vermögen, da sich aber demungeachtet auch bei jedem einzelnen derselben wiederum alle vier Temperamente, nur anders modificirt, und von dem, in der betreffenden Nation besonders vorwaltenden Temperamente gefärbt, wiederholen, so bemerkt man, dass man es, wenn man auch nur nach dieser einen Seite weiter gehen wollte, abermals mit einer unglaublichen Menge von Fällen, d. h. mit zahllosen Variationen der beiden ursprünglichen Typen zu thun haben würde.

Der Reichthum dieser Variationen steigert sich aber bis zu einer Unendlichkeit von Fällen, wenn wir uns die qualitative Besonderheit der Typen unter der Einwirkung der zahllosen Quantitätsverhältnisse beider Grundanlagen zu einander, oder die quantitativ verschiedenen Typen unter der Einwirkung ihrer zahllosen qualitativen Besonderheiten vorstellen.

Man ersieht aus dem allen, dass die Organisation der menschlichen Geistes-Natur keine so einfache und durchsichtige ist, wie gewöhnlich angenommen wird, und dass man, um auch nur den Einzelnen zu beurtheilen, einen Standpunkt mit weitem Horizonte einzunehmen habe. Ist dies nicht der Fall, so werden wir es immer nur mit Abstractionen, mit schiefen und einseitigen Urtheilen, oder mit einer Beobachtung zu thun haben, die, statt in die Tiefe der Erscheinungen zu dringen, nur deren Oberfläche berührt, oder sich von dieser täuschen lässt. Da nun aber, wie wir schon Eingangs dieses Capitels bemerkten, jeder von uns dem Geistesgebiete einer der beiden Urtypen angehört, so giebt es kein Heilmittel gegen eine ungerechte Beurtheilung unseres geistigen Gegenübers, als einerseits Vorsicht und Selbstbescheidung, andererseits aber auch die Ueberzeugung von der culturhistorischen Nothwendigkeit beider. Zu einer solchen Anschauung wird jedoch immer nur eine Minorität von Individuen gelangen. —

Wie wäre es auch denkbar, dass aus sich heraus- und in sich hineinblickende Naturen, oder dass der Welt zugewandte und in sich gekehrte Charaktere einander jemals ganz gerecht zu werden vermöchten? —

Wenn ein altes Sprüchwort sagt, dass kein Mensch den anderen kenne, und wenn es wahr ist, dass die meisten entweder nur die Maske und das Kleid, welche der andere trägt, oder das Wenige, was sie eine theilweise Lüftung des Vorhangs von ihrem Mitmenschen erblicken lässt, für den ganzen Umfang seines Wesens nehmen — ja wenn wir selbst zugeben müssen, dass der Mensch in der un-

geheuren Majorität der Fälle nicht einmal sich selber kenne und zu beurtheilen im Stande sei, so gilt dies in noch viel entschiedenerer Weise von der Beurtheilung des einen Typus durch den anderen, oder von dem Geistesbilde, das sich der Realist von dem Idealisten, und umgekehrt, entwirft. Daher wird der Realist weit eher im Stande sein, die ihm verwandte Natur eines anderen Realisten zu begreifen und zu verstehen, als die des Idealisten; der Idealist viel eher im Stande sein, dem Idealisten nachzufühlen, als dem Realisten gerecht zu werden. Am nächsten noch einer unbefangenen, wenn auch immerhin noch in einem relativen Sinne zu verstehenden Beurtheilung ihres Geistes-Antipoden werden der objective Realist und Idealist kommen, während zwischen dem subjectiven Realisten und Idealisten keinerlei Verständniss mehr möglich ist.

Ist denn nun aber über diese Einseitigkeit, sowie über den Gegensatz, in welchem beide Typen zu einander stehen, für die Menschheit, wie für den Einzelnen, absolut nicht hinauszukommen? — Diese Einseitigkeit und dieser Gegensatz sind zwar von jeher, und auch in der Gegenwart, eines der wichtigsten Momente alles Fortschrittes geblieben und es ist gewiss, dass wir überall in Sackgassen gerathen wären, wenn unsere Gattung nur den einen der beiden Typen hervorzubringen im Stande wäre. Gerade dass bald der eine, bald der andere Typus in der Geschichte, oder einem Zeitalter dominirte, und dass stets die Vorherrschaft des einen den anderen schliesslich wieder forderte und hervorrief, war die Ursache aller Entwickelung und bewahrte die Menschheit vor Verirrungen, die ihren Untergang zur Folge gehabt haben würden. Ja wir können sagen: ohne diese Einseitigkeit, ohne diesen Gegensatz kein Leben, sondern Stillstand und Tod. In der Natur geht alle Zeugung, alles Leben, alles Werden aus einem solchen Dualismus hervor. Gewisse Künste würden, wenn nur der eine Typus existirte, sich entweder überhaupt, oder doch mit ihren reichsten und eigenthümlichsten Gattungen nicht entwickelt haben. Ebenso ist es in Religion, Staat und Wissenschaft.

Demungeachtet wiederholen wir unsere Frage nach einer höheren Species. Sollte nicht noch ein Typus möglich sein, der, die Einseitigkeit der Charakter-Typen erkennend, sich über beide, soweit dies innerhalb menschlicher Beschränkung möglich, wenn nicht zu einer Allseitigkeit, so doch zu einer Vielseitigkeit und Objectivität zu erheben im Stande wäre, in der die Einseitigkeit des Charakters überwunden erscheinen würde?

Unsere Ahnung trügt uns nicht. Dieser Typus existirt; da er sich aber als der Gipfel alles dessen darstellt, was dem Menschen erreichbar, so haben wir seiner Betrachtung ein neues Capitel zu widmen. —

# CAPITEL XII.

## Die Persönlichkeit.

Indem wir uns anschicken, einen Typus zu besprechen, der noch über die schon so hoch bedeutenden Charakter-Typen des objectiven Realisten und des objectiven Idealisten hinausgeht, ergreift uns eine gewisse Feierlichkeit. Haben wir es doch in dem zu besprechenden Typus mit der freiesten und vollkommensten Geistesform zu thun, die unser Geschlecht aus sich hervorzubringen vermag; mit einer Geistesform, die uns stolz machen darf, Menschen zu heissen und die diejenigen, in welchen sie zu ihrer reinsten Entwickelung gekommen ist — gleichsam als wollten sich Erde und Himmel in ihnen verbinden — wie Halbgötter erscheinen lässt, in denen sich Göttliches und Menschliches zu wunderbarer Einheit verschmilzt.*)

Es will uns fast scheinen, als wenn dieser vornehmste Typus in seiner Besonderheit bisher noch nicht genügend anerkannt worden wäre, da uns ja auch Goethe und Schiller, Titian und Michel Angelo, oder Mozart und Beethoven immer nur als Charakter-Typen, nämlich als Realisten, oder Idealisten, geschildert worden sind.

Sollten wir uns in diesem Punkte nicht irren, so dürften sich verschiedene Erklärungen für eine solche Erscheinung finden.

Als die zunächstliegende und einfachste dürfte wohl die Seltenheit des von uns hier besprochenen Typus anzuführen sein. Sie lässt es ganz natürlich erscheinen, dass man auch die Persönlichkeit unter die beiden, die ganze Menschheit scheinbar begreifenden und umfassenden Charakter-Typen einreihte, und zwar um so mehr, da dieselbe leicht für den Ungeübten den Anschein einer

---

*) Um einem nicht unmöglichen Missverständnisse zu begegnen, sei hier gleich bemerkt, dass die Erkenntniss des hohen Typus der Persönlichkeit nichts weniger voraussetzt, als dass der dazu Befähigte auch einen ähnlich hohen Platz behaupte. Wir sind in der Gegenwart bereits die Epigonen der uns in der Culturgeschichte vorangegangenen Persönlichkeiten und daher, auch bei einer nur bescheidenen Anlage, schon in den Stand gesetzt, jenen, was sie gedacht und gefühlt, nachzudenken und nachzuempfinden, oder ihre Bedeutung an der ihrer Zeitgenossen zu messen. Selber aber steigen wir nur dann zu ihrer Höhe empor, wenn wir entweder eine der ihrigen ähnelnde universelle, staatsmännische, künstlerische, oder wissenschaftliche Anlage besitzen, oder ihre Weltanschauung und ihre Art zu handeln in unserem sittlichen Dasein zu verwirklichen vermögen.

vorwaltend realistischen oder idealistischen Tendenz zu gewinnen vermag, wodurch die Schwierigkeiten vermehrt werden, sie auf den ersten Blick zu erkennen.

Ein fernerer Grund für das bewusste oder unbewusste Ignoriren der Persönlichkeit scheint uns in einem Zuge des menschlichen Gemüthes zu liegen, der, wenn er auch zu entschuldigen sein dürfte, doch nicht zu den edelsten Seiten unserer Natur gezählt werden kann. Die meisten Menschen haben eine Neigung, solche Geister, deren Sein und Wirken so hoch über das Durchschnitts-Niveau sich erhebt, dass sie entweder nicht mehr mit einem der bekannten Maassstäbe zu messen sind, oder den Alltagsmenschen zu sehr empfinden lassen, wie wenig er ihnen gleicht, von jener lichten Höhe, auf der sie stehen, durch eine gewöhnliche Erklärung ihres Wesens, oder durch eine Verkleinerung ihres Werthes herabzuziehen und dieselben, wie sie glauben, auf solche Weise sich ähnlicher zu machen. Kann man in diesem Falle den Thaten oder Werken jener Heroen nichts anhaben, so hält man sich um so eifriger an ihre kleinen menschlichen Schwächen und sucht, indem man hierbei aus einer Mücke einen Elephanten macht, ihre sittliche Bedeutung zu verringern. Hieraus allein erklären wir uns Aeusserungen, wie die oft gehörten: Martin Luther sei doch eigentlich ein nicht minder beschränkter Pfaffe gewesen, wie diejenigen, die er angegriffen; Shakespeare habe seine Jugend in wüsten Orgien und als Wilddieb verbracht; Friedrich II. habe unnatürlichen Lastern gefröhnt und sei durch und durch gottlos gewesen; Mozart habe sich im Leben immer nur als ein Kind gezeigt und seine Familie unglücklich gemacht, weil er nicht mit Geld umzugehen gewusst und seiner Constanze tägliche Gelegenheit zur Eifersucht gegeben habe; Raphael habe seinen frühen Tod durch Liederlichkeit herbeigeführt; Goethe endlich sei ein Egoist gewesen und habe weder Religion, noch sittliche Grundsätze gehabt.

Hierzu kommt noch die tendenziöse Gleichmacherei gewisser politischer und socialer Parteien, deren blinder Fanatismus die Gesammtheit der menschlichen Typen nach derselben Schablone beurtheilt und mit demselben Maasse gemessen haben will. Eine Anerkennung jener hohen und seltenen Führer der Menschheit, die die Persönlichkeit repräsentirt, würde einer Negation ihres Principes gleichen. Es fehlt ihnen überdies die Grösse der Gesinnung, die die Voraussetzung der Bewunderung höherer Erscheinungen, als des eigenen Selbstes, ist. Die ganze, durch unsere Theorie der Typen sich feststellende Rangordnung der Geister muss ihnen daher verhasst sein, denn sie wittern darin eine aristokratische Tendenz. Demungeachtet ist hier von keiner andern Aristokratie, als von der höheren Begabung durch die Natur die Rede, welche

letztere sich hierbei ja häufiger die Hütte des Armen, wie die Paläste der Grossen dieser Erde wählt. Auch darf nicht vergessen werden, dass auf dem durch sein Talent und seine Anlage Bevorzugten eine grössere Verantwortung ruht und dass an denselben höhere Anforderungen gestellt werden, wie an den weniger Begabten, sowie endlich, dass ja allen die Freiheit bleibt, sich zu vervollkommnen und somit die nach oben gerichtete Strasse zu betreten, welche in einzelnen Fällen bis zu einer Wandlung der untergeordneten in die höhere Species zu führen vermag.

Zu solchen Betrachtungen lässt der Subjectivismus jedoch die von ihm Beherrschten nicht kommen. Ist es unter diesen Umständen zu verwundern, dass man sich endlich den Weg verschloss, die über die Bedeutung des eigenen Selbstes hoch hinausragende Stellung jener Geistesfürsten, die durch die Persönlichkeit dargestellt werden, zu würdigen und in ihnen noch ein Höheres wahrzunehmen, als selbst in den Charaktertypen in ihrer reinsten, d. h. in ihrer objectiven Form?

Aber auch darin, dass Realist und Idealist immer nur ihren Widerpart sehen, nicht aber das, was zwischen und über ihnen thront, da sie ja sonst aufhören würden, Realisten und Idealisten zu sein, finden wir eine der Ursachen, die eine ungetrübte Anschauung der Persönlichkeit vielfach erschwerten.

Versuchen wir nun, ob es uns einigermaassen gelingen wolle, eine solche ungetrübte Anschauung des Bildes der Persönlichkeit zu ermöglichen.

Der erste Punkt, der hierbei einer Aufklärung bedürfen wird, ist der Ausdruck: „Persönlichkeit," dessen wir uns zur Bezeichnung dieses vornehmsten Geistes-Typus bedienen. Ist denn die Persönlichkeit, ihrem Begriffe nach, in Wahrheit etwas Höheres, als der Charakter? Wir glauben diese Frage unbedenklich bejahen zu können.

Wir bezeichnen allerdings noch sehr bedeutende Menschen als Charaktere, werden aber zugleich bemerken, dass, wo dieser Ausdruck, seinem innersten Wesen nach, zutreffen soll, stets eine gewisse Einseitigkeit der damit gemeinten Person vorausgesetzt wird. Ein Cato, ein Seneca, oder — um in die neuere Zeit zu gehen — ein Ziethen, Blücher, Freiherr von Stein, Arndt, Körner, Börne sind Charaktere. In der Kunst, in der sich der Charakter weniger von der Seite des Handelns, als in einer gewissen strengen Einseitigkeit, oder Begrenztheit des Schaffens zeigt, bezeichnen Männer, wie Filippino Lippi, wie Orcagna, Van Eyk, Caravaggio, Salvator Rosa, Palestrina, Orlandus Lassus, oder wie Calderon, Platen, Uhland, Jean Paul, Hoffmann und Novalis den Charakter. Gegenüber solchen Männern dagegen wie Shakespeare, Raphael, Goethe, oder

Mozart warnt uns bereits eine innere Stimme davor, sie nur als Charaktere zu bezeichnen. Wir bemerken an ihnen eine Universalität und eine Freiheit der künstlerischen Bewegung nach jeder Richtung hin, die mit der Einseitigkeit, die der Charakter auch in der Kunst gewahren lässt, nicht mehr vereinbar ist. Bezeichnen wir sie dagegen als „Persönlichkeiten," so fällt der mit dem Charakter verbundene Begriff der Einseitigkeit, der mit ihrem Wesen unvereinbar war, wie mit einem Zauberschlage von ihnen ab, und die Vielseitigkeit ihrer Natur scheint uns nach keiner Richtung hin mehr beschränkt.

Hiermit hängt noch ein anderes Moment zusammen. Subjective Charaktere, seien sie Realisten oder Idealisten, sind meist nur das, was sie treiben, für uns, daher z. B. Künstler, Gelehrte, Feldherren, Handwerker u. s. w.; der Mensch interessirt uns bei ihnen entweder wenig, oder doch nur in secundärer Weise. Selbst der objective Charakter, wenn er uns auch hohe Achtung und ein tieferes Interesse einflösst, erhebt sich doch nur selten bis zu einer Grösse, die uns über den Menschen dessen Beruf oder Fach vergessen liesse. Wo wir dagegen der Persönlichkeit begegnen, haben wir es nicht mehr allein mit dem Dichter, dem Maler, dem Tonkünstler, dem Feldherrn, oder dem Staatsmann, sondern immer auch mit dem grossen Menschen zu thun. Ja, dieser wird uns in den meisten Fällen noch lebhafter interessiren, als z. B. der grosse Künstler oder Dichter; man denke in dieser Beziehung nur an Goethe und Schiller.

Die Persönlichkeit erhebt sich somit allein zum Ewig-Menschlichen in Kunst und Leben, daher auch zu Schöpfungen und Thaten, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern verstanden und bewundert werden.

Fanden wir nun schon innerhalb der Grenzen des Menschlichen Erscheinungen, bei denen uns der Begriff des Charakters nicht mehr hinreichen wollte, und die wir deshalb als Persönlichkeiten bezeichnen mussten, so wird uns dieser Ausdruck in noch viel höherem Grade als der vornehmste gelten, wenn wir bemerken, dass er auch dem Göttlichen gegenüber allein anwendbar ist. — Reden wir doch von Gott, als von einer Person, und dieser Ausdruck widerspricht unseren Vorstellungen und unserem Fühlen und Denken so wenig, dass er uns zur anderen Natur geworden ist. Gott dagegen als Charakter bezeichnen, würde das Absolute in die engen Grenzen menschlicher Beschränktheit bannen heissen, und zwar in eine Beschränktheit, die, weil sie zugleich einseitig erschiene, nicht einmal jenen Geistes-Typen innerhalb der Menschheit gliche, als deren glänzenden Vorzug wir die Universalität priesen.

Auch Christus können wir nicht als Charakter, wohl aber

als Persönlichkeit bezeichnen, obschon der in ihm zur Erscheinung kommende Geistes-Typus in einem weit unbeschränkteren Sinne, als die von uns als Persönlichkeiten bezeichneten Geistes-Heroen, Universalität zeigt; eine Universalität, die uns ihn nicht mehr als den Sohn einer besonderen Zeit, oder einer bestimmten Nation, sondern als den der gesammten Menschheit gegenüberstehenden *Humanus* erscheinen lässt, wie er denn auch in diesem Sinne auf alle Zeiten, alle Völker und alle Bildungsstufen in derselben Weise wirkt. Die zwischen ihm und anderen Persönlichkeiten waltende Verschiedenheit zeigt sich auch darin, dass, mit einziger Ausnahme der Person Christi, welche sich mit ihrem Volke in den tiefsten Gegensatz setzte, die Persönlichkeit sich gerade dadurch kennzeichnet, dass sie, trotz ihrer Universalität, und mehr wie selbst der Charakter, der Sohn ihrer Nation ist und sich zu ihrer vollen Blüthe nur auf ächt nationalem Boden zu entwickeln vermag. Wir erinnern in dieser Beziehung an Shakespeare, Cervantes und Goethe, die so urenglisch, urspanisch und urdeutsch sind, dass keine Uebersetzung sie ganz wiederzugeben vermag; und obgleich die Musik die Sprache aller Welt ist, sind doch auch Mozart und Beethoven zuerst Deutsche und müssen Deutsche sein, um zu der universellen Wirkung zu gelangen, die von ihnen ausgeht und ihnen das Bürgerrecht bei allen Nationen erworben hat.

Die Weltanschauung der Persönlichkeit geht — im Gegensatz zu den Charakter-Typen — im Allgemeinen davon aus, dass der Mensch, auch beim ungetrübtesten Urtheil und bei gewissenhaftester Wahrnehmung, doch nur einen relativen Begriff von den Dingen und ihren Beziehungen auf das Weltganze erhalte, und dass daher alle, auf die gemachten inneren oder äusseren Erfahrungen gebauten Schlüsse und Folgerungen eine entweder ganz subjective, oder doch nur bedingte Bedeutung besitzen, die, wollte man sie für unumstössliche halten, jeden Fortschritt auf lange hinaus lahm legen würden. — Die Persönlichkeit hält sowohl das, was wir von der Geisteswelt, als auch das, was wir von der Natur gewahr werden, nur für einen kleinen Bruchtheil des Wissenswürdigen, oder der Wahrheit; den unenthüllten Rest dagegen für so umfassend, dass er niemals gross genug angenommen werden könne. Sie hat — im Gegensatz zum Charakter, der sich entweder durch innere oder äussere Erfahrungen in entscheidender Weise bestimmen lässt — Misstrauen in unsere Fähigkeiten und Sinne, besonders insofern die letzteren als die Organe gelten sollen, durch die das Absolute zu erfassen sei. Auch der Speculation und Theorie gegenüber hegt sie Zweifel und ist immer mehr geneigt, das für wahr zu halten, was zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich im Bewusstsein der Menschheit offenbarte und

wiederfand.*) So nur ist es erklärlich, dass eine Individualität, die uns nicht nur die Persönlichkeit in ihrer reinsten Form darstellt, sondern der es auch eigen war, vom Realen, vom Natürlichen und von der Erfahrung auszugehen, demungeachtet den Ausspruch that: „Wir wandeln alle in Geheimnissen.“ —

Man darf jedoch aus dem Gesagten nicht schliessen wollen, dass die Persönlichkeit darum, weil sie einem Fortschritte *in infinitum* die freie Bahn offen hält, selber zu keiner bestimmten Ueberzeugung gelange, oder im Unbestimmten, im Schwankenden und im Wechsel das Element ihres Daseins finde. Dass sie zu bestimmten Ueberzeugungen gelange, lag schon darin angedeutet, dass wir sagten: sie lege einen grösseren Werth auf das, was in allen Zonen und zu allen Zeiten gegolten, als auf das, was die vorübergehende Geistes-Strömung einer besonderen Epoche, die Tendenzen einer Partei, oder die Consequenzen eines Systems zum Götzen des Tages erhoben. Sie liegt auch darin, dass sie, zwischen den Bestrebungen eines reinen objectiven Realismus, sowie zwischen den Resultaten eines in gleicher Weise gearteten Idealismus, die Vermittelung sich zur Aufgabe gestellt hat. Aber nicht etwa in dem Sinne, dass sie beide nur tolerirt, oder ihnen gar abwechselnd huldigt, sondern indem sie ihnen energisch zuruft: Bis hierher und nicht weiter!

Die Persönlichkeit steht daher nicht, wie das mit Recht berüchtigte „*juste milieu*“, dem sowohl aller gesunde Realismus, wie alle Idealität abgeht, in der Mitte, d. h. zwischen den Charakter-Typen und den aus ihnen hervorgehenden Parteien, sondern darüber, oder im Zenithe beider und der mit ihnen zusammenhängenden Bekenntnisse und Weltanschauungen.

Wer zwischen den Parteien steht, wie das *juste milieu*, buhlt bald mit der einen, bald mit der anderen Partei und gleicht daher dem schwanken, von allen Winden hin- und hergewehten Rohre, oder er entsagt — sich bei dem bekannten *laisser aller* beruhigend — jeder eigenen Ueberzeugung, jedem höheren Ziel, um nur sein kleines Selbst und dessen momentanes Behagen zu retten. Im schlimmsten Falle sogar spielt er nur — selber von jedem Ernste unberührt — kalt berechnend mit den einander gegenüberstehenden Leidenschaften, um diese in dem nackt egoistischen Sinne des: *Après nous le déluge* für sich auszubeuten. — Sein Typus ist daher entweder der der Charakterlosigkeit, oder der fluchwürdigsten Gewissenlosigkeit. Wer dagegen über den Parteien steht, buhlt nicht nur mit keiner, sondern macht gegen

*) Das Wort Pascal's: On voit par la raison ce qui n'est pas, on ne voit pas ce qui est! gilt auch von der Weltanschauung der Persönlichkeit.

beide Front. Die Extreme, d. h. die Charakter-Typen in ihrer subjectiven Form, verbünden sich daher auch gegen ihn. Er hat somit, um ihnen Stand zu halten und die Ausdauer bei Verfolgung seiner dem Ganzen, nicht dem eigenen Selbste, geltenden Zielen nicht zu verlieren, die höchste Entschlossenheit und ein zu jedem Opfer des eigenen Behagens und Friedens bereiten Heroismus mit wahrer Humanität und einem reinen Glauben an die Ideale der Menschheit zu verbinden.

Das bisher Gesagte hatte nur die Bestimmung, das Bild der Persönlichkeit in seinen allgemeinsten Umrissen zu entwerfen. Wollen wir zu einem wirklichen Verständniss dieses hohen Typus gelangen, so müssen wir tiefer in das innere Gefüge seines Wesens eindringen. Wir haben zu diesem Zwecke vor allem anderen zu untersuchen, worin sich das Verhältniss, in welchem beide Anlagen der menschlichen Natur in der Persönlichkeit zu einander stehen, von den Verhältnissen, die dieselben in den Charakter-Typen gewahren lassen, unterscheidet. Dies ist jedoch nicht so einfach, wie es scheinen möchte, und wir haben deshalb etwas weiter auszuholen.

Wir sahen, dass der Charakter, gemäss der in ihm dominirenden Anlage, den Conflict beider Welten in und ausser uns, nach dessen Lösung der Mensch hinstrebt, immer nur einseitig, nämlich entweder in einem realistischen, oder in einem idealistischen Sinne zu vollbringen suchte. Der Charakter findet also sein Wesen darin, dass er ausschliesslich in der einen der beiden Welten das Heil sieht, oder doch nur in der Herrschaft der einen über die andere; mit anderen Worten, dass er nach einem Ausweg aus dem Dilemma, dass er nach einer Lösung des grossen Problems des Lebens sucht und ringt und nicht ruht, bis ihm beides auf seine Weise gelungen. Für die Persönlichkeit dagegen existirt ein solcher Conflict gar nicht, wie derselbe denn auch in der Wirklichkeit, d. h. im Weltall, keineswegs vorhanden ist, sondern nur aus unserer mangelhaften Organisation und unzureichenden Erkenntniss hervorgeht. Sie bedarf daher auch keiner Lösung der Gegensätze, da sie beide Welten als ureins und sich gegenseitig ergänzende empfindet und in sich trägt.

Da nun aber die Persönlichkeit, wie alles Menschliche, einem Werde-Processe unterworfen ist, so sind auch ein Standpunkt und ein Bewusstsein, wie die oben geschilderten, die Resultate einer ganzen von ihr durchlebten Entwickelung. Wir haben jedoch dabei ins Auge zu fassen, dass diese letzten Resultate ihrer bewussten Weltanschauung mit den Anfängen ihrer sich ihrer selbst noch unbewussten Lebensauffassung völlig übereinstimmen.

Dass dies möglich sei, beweist uns das Kind. Auch im Kinde finden wir die, der menschlichen Doppel-Natur entwachsende

zwiefache Weltauffassung noch in völlig ungeschiedener Einheit und Unterschiedslosigkeit, daher auch in ihrer Identität. Christi Wort: dass das Kind das Himmelreich in sich trage, kann sich nur hierauf beziehen. Das Kind beseelt das Leblose, denn zwei Klötzchen oder Steinchen personificirt es und spielt damit als mit Personen, d. h. es idealisirt das Reale. Umgekehrt wieder ist ihm alles Ideale zugleich real. Darum ist ihm der Begriff Gottes so natürlich. Gott ist ihm noch nicht das von der Welt Geschiedene, Losgelöste, oder ihr gegenüberstehende Absolute und Unendliche, sondern eins mit dem Endlichen und Bedingten. Darum ist ihm Gott sein Freund, mit dem es in ähnlich vertraulicher Weise verkehrt, wie mit den Eltern, und in gleicher Weise wirklich und real, wie diese.

Hieraus ist aber zugleich auch ersichtlich, dass dem Menschen das Ideelle ursprünglich ebenso natürlich und selbstverständlich ist, wie das Reale, ja, dass ihm beide anfänglich ein und dasselbe sind. Das Kind vollzieht diesen höchsten Process der gesammten Geistes-Entwickelung der Menschheit schon unbewusst und *a priori*, und das, was wir ihm erhalten sehen möchten, was uns als seine Unschuld entzückt, liegt eben in diesem seinem naïven und daher unbewussten Einheitsgefühl aller Gegensätze. Erst die Reflexion und die Entzweiung mit sich selbst beraubt den Menschen späterhin dieser ursprünglichen Einheit seines Bewusstseins. Während es aber dem Charakter nicht mehr gelingt, eine solche Entzweiung seines inneren Menschen bis zu jener uranfänglichen Identität von Geist und Natur in seinem Bewusstsein zu verschmelzen, kehrt die Persönlichkeit zu dem Ausgangspunkt ihrer Entwickelung gewissermaassen zurück. Das Kind und die letzte höchste Stufe des voll entwickelten Menschen begegnen sich daher, denn dieser bekennt sich dem Absoluten und Ewigen gegenüber schliesslich zu einer erneuten Kindschaft, nur dass sich dieselbe diesmal als keine unbewusste, sondern als eine bewusste und aus freier, innerer Bewegung hervorgehende darstellt.

Der Umstand aber, dass der Standpunkt der Persönlichkeit in gewisser Beziehung derselbe ist, wie der des Kindes und, fügen wir gleich auch hinzu: wie der des Volkes oder Naturkindes, lässt uns noch eine weitere bedeutsame Erfahrung machen. Wir gewahren nämlich nunmehr deutlicher, wie je, dass die reinste Bildung stets auch eine Rückkehr zur Natur sei, und dass aus diesem Grunde der Hochgebildete und das Kind des Volkes einander weit näher stehen, als allem, was zwischen ihnen liegt. Wie wir nun aber in der Persönlichkeit, wenn auch der Natur, so doch dieser zugleich in ihrer Verklärung begegnen, so zeigt sich auch der in ihr, aus der wiedergewonnenen Identität erblühende Friede als ein verklärter, da ihm Kämpfe vorangehen. Die, nach einem Gewitter,

auf dem Hintergrunde schwerer fortziehender Wolkengeschwader wieder durchbrechende Sonne entzückt uns mehr, als ihr Leuchten am früheren wolkenlosen Himmel, und eine Consonanz wirkt doppelt, wenn sie die Auflösung einer vorhergegangenen Dissonanz ist. — Eine solche Auflösung vollbringt nun zwar auch der Charakter in seinem Innern, sie ist aber, vom Standpunkte der Persönlichkeit aus gesehen, einem musikalischen Trugschluss vergleichbar. Den vollständigen Abschluss — einen nicht mehr bedingten, oder nur durch Phantasie und Reflexion gefundenen Frieden, sondern recht eigentlich jenen Frieden Gottes, wie er im Kinde und in der Natur lebt — lässt uns erst die Persönlichkeit gewahren.

Was ist nun aber die eigentliche Ursache dieses im Innern der Persönlichkeit waltenden Friedens? Sie liegt in dem veränderten Verhältnisse beider, aus der menschlichen Doppel-Natur hervorgehenden Anlagen. Nämlich einerseits in deren völligem Gleichgewicht, das sich aber dadurch von ihrem, auch bei gewissen Charakter-Typen möglichen Gleichgewichtsverhältnisse unterscheidet, dass es sich nicht, wie dort, in einem Nebeneinander, welches den Menschen zwischen Extremen hin- und herjagt, sondern als ein Ineinander darstellt; andererseits in der normalen Stellung beider Anlagen zu einander, in welcher das Reale als die Basis, das Ideale als die Spitze des Geistesdaseins erscheint.

Da nun aber (wenn wir von den ersten unbewussten kindlichen Anfängen absehen) das Wesen der Persönlichkeit in dieser Form immer nur, wie bereits bemerkt, als das Endresultat eines ganzen Werde-Processes aufzufassen ist, so fragt sich's nunmehr, ob, bei einer solchen Entwickelung, eine von jenen beiden Anlagen früher, wie die andere, zur Geltung kommt, oder vielleicht sogar ein, wenn auch natürlich nur vorübergehendes Uebergewicht über die andere behauptet. Erst nach Beantwortung dieser wichtigen Fragen wird sich uns das Wesen der Persönlichkeit in seiner eigentlichen Tiefe erschliessen.

Die Persönlichkeit in ihrer reinsten Form geht immer zuerst von der Erfahrung, von der Anschauung, von den Dingen und von Thatsachen aus, d. h. also, sie entwickelt sich anfänglich in einem vorwaltend realistischen Sinne. Erst über einer solchen gesicherten, festen Grundlage erblüht ihr ideales Leben.

Auch hierin zeigt sich wiederum das wunderbare und bei keinem anderen Typus bemerkbare Ineinander beider Anlagen. Denn wenn eine reine und gesunde Entwickelung des Idealismus auch als der letzte Zweck des Wachsthums der Persönlichkeit erscheint, so ist doch die, einer solchen vorhergehende reine und gesunde Entwickelung eines ebenso kräftigen Realismus die Vorbedingung jenes letzten idealistischen Abschlusses. Der Realismus der Persönlichkeit ist daher die ebenso nothwendige *Wurzel* ihres

Daseins, wie ihr Idealismus die sich daraus mit Nothwendigkeit entwickelnde reife *Frucht* ist. Der Gegensatz beider Anlagen, den wir bei den Charakter-Typen so sehr zu betonen hatten, und der immer nur eine Lösung ihres Widerspruches auf der Seite der einen oder der anderen zuliess, fällt also hier ganz weg, da sich beide nunmehr, anstatt einander gegenüberzustehen, schon im Keime ihres Seins und ihrer Entwickelung verbunden erweisen.

Aus diesem innigen Verbundensein beider Anlagen geht aber auch ihr vollkommenes Gleichgewichtsverhältniss abermals hervor. Der Idealismus der Persönlichkeit kann schon darum nicht als die vorwaltende Anlage gelten, weil er aus dem Realismus hervorging, weil der Realismus gewissermaassen seine Geburtsstätte, seine Wiege war. Ebenso wenig aber kann vom Realismus, als der vorwaltenden Anlage die Rede sein, denn sonst würde dieser nicht den Idealismus aus sich erzeugen und gebähren. — Aus alle dem wird nun aber ersichtlich, dass die Begriffe des Realismus und des Idealismus in ihrer, von den Charakter-Typen her uns bekannten gegensätzlichen Bedeutung hier hinfällig zu werden anfangen. Wir haben es in der Persönlichkeit mit einer ganz neuen Form, mit einem ganz neuen Gegenseitigkeits-Verhältnisse, mit einer ganz anderen Qualität der Substanz beider Anlagen zu thun, wie im Charakter. Das aus diesen veränderten Bedingungen hervorgehende Ineins realistischer und idealistischer Elemente ist so wunderbarer Natur, dass es überhaupt fraglich bleibt, ob das innerste Wesen der Persönlichkeit je anders, als durch Umschreibungen definirbar sein werde; denn wenn irgendwo, so haben wir es in diesem Typus mit dem incarnirten Göttlichen, d.h. eben mit dem Undefinirbaren, zu thun.

Die Entwickelung der Persönlichkeit, vom Boden des Realismus aus, entspricht ganz dem Werden in der Natur. Wie in der Natur erst auf der Unterlage eines gesunden sinnlichen Daseins ein gesunder Geist sich zu entwickeln pflegt, jenes also das erste, dieser erst das zweite ist, so entwickelt sich in der Persönlichkeit auch erst auf dem Boden sinnlicher Wahrnehmung und Anschauung die Ahnung des Uebersinnlichen und Absoluten. Ebenso wenig aber wie die anfänglich vorwaltende realistische Richtung der Persönlichkeit, wie beim Realisten, in den Realismus ausläuft, entfernt sich sein späterer Idealismus so weit von der realistischen Grundlage, der er seinen Ursprung verdankt, dass er nun seinerseits, wie beim Idealisten, in den Idealismus ausmündete. Gerade wie die Seele und das Psychische im Menschen, wenn das Körperliche und Physische bis zu einem gewissen Punkte gediehen ist, sich ganz von selber aus diesem, d. h. ohne irgend welche Unterbrechung des gesammten Wachsthums, daher nur als eine weitere Consequenz und als ein Höheres, erzeugt und zur Freiheit ent-

wickelt, so trägt der Realismus der Persönlichkeit den Idealismus gewissermaassen schon als einen in ihn versenkten Keim, als etwas ihm Immanentes, oder als eine letzte Consequenz seines eigenen Werdens in sich. Freilich stellt sich auf diese Weise die ganze realistische Entwickelung schliesslich nur als eine, um der idealen halber nothwendige dar. Aber auch diesem entspricht die Natur, da ja auch im Menschen die Entwickelung seines Physischen nur um der Entwickelung seines Psychischen willen da zu sein scheint. Wenn daher der gewöhnliche Realist, oder der gewöhnliche Idealist die ursprüngliche centrale und nach oben gehende Entwickelung der durch die Wurzeln des inneren Menschen angedeuteten Grund-Richtung verlassen, um rechts oder links in Seitenzweige auszubiegen, so setzt sich dagegen die Entwickelung des Typus, von dem wir hier reden, der ursprünglichen Mittel-Richtung getreu, bis in die Blüthe, die Blume, oder die Krone ihres Wachsthums hinauf fort, so dass die realistische und idealistische Richtung sich nur als Abarten oder Seitensprösslinge der von der Persönlichkeit allein innegehaltenen Haupt-Richtung darstellen. Mit Recht ruft der Dichter dem Idealisten zu:

»Mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.«

Vom Realisten aber sagt er:

»Steht er mit festen
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten
Dauernden Erde;
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche
Oder der Rebe
Sich zu vergleichen.«

Nur die Persönlichkeit erscheint gleich weit von der beiderseitigen Selbstüberschätzung entfernt. Sie lehrt uns, dass der Mensch den Boden der mütterlichen Erde nicht verlassen solle. Er stehe fest auf ihr. Aber sein Blick sei den Sternen, d. h. dem Weltall zugewandt.

Natürlich bleibt die Erfüllung des uns eingeborenen Ideals unseres eigenen Selbstes der letzte Zweck unseres Daseins, denn sie ist das, was uns allein über das Thier erhebt; ohne dieselbe würden wir nur so viel vor ihm voraus haben, dass wir uns

rühmen dürften, reflectirende, d. h. die raffinirtesten unter allen Bestien zu sein. — Was hätten auch die erleichterten Verbindungen der Menschen unter einander und die erhöhte Schnelligkeit der Beschaffung unserer Bedürfnisse, was unsere elektrischen Telegraphen, Eisenbahnen und Fabriken sonst für einen Zweck, wenn nicht die endliche Verwirklichung des Ideals für alle? Sind etwa die grössere Zugänglichkeit der Producte der fernsten Zonen, die leichtere Beschaffung alles dessen, was wir zum täglichen Leben brauchen, oder die Vermehrung des Luxus und Wohllebens der letzte Endzweck der Menschheit? Erreichten nicht die Römer für ihr Weltzeitalter dasselbe und gingen doch, weil ihnen in der Periode ihres Verfalles jeder Glaube an das Ideal abhanden gekommen, unter? Soll der Telegraph nur das Börsenspiel über die ganze Erde organisiren, und wir uns nur darum bequemer fortbewegen können, um uns leichter von den uns geholten Schäden wiederherstellen und so zu abermaligen Ausschreitungen befähigen zu können?! — Wir empfinden, dass die Menschenwürde mit einer Bejahung dieser Fragen unverträglich wäre, und die vom Realismus zum Ideal emporsteigende Entwickelung der Persönlichkeit giebt uns die beruhigende Zuversicht, dass das Höchste und Dauerndste, was unser Geschlecht zu leisten vermocht hat, immer nur auf Bahnen, die die Menschheit und den Einzelnen über sich selber emporhoben und in ihrem göttlichen Urquell verklärten, zu erreichen war.

Bisher ist die Persönlichkeit ausschliesslich in ihrer reinsten und vollkommensten Form besprochen worden. In dieser tritt sie nur in ganz vereinzelten Fällen in der Culturgeschichte auf, während wir ihr in einer, zwar immer noch erhabenen und seltenen, aber doch nicht mehr völlig normalen Gestalt häufiger begegnen. In dieser Form lässt nämlich die Persönlichkeit, wie die Charaktere, verschiedene Arten erkennen. Wir haben darunter ganz besonders zwei Gattungen zu unterscheiden. Einerseits nämlich die zwar ebenfalls im Realismus wurzelnde, dagegen in der Weise sich weiter bildende, dass ihre ursprüngliche realistische Tendenz, auch beim Durchbruch zum Idealismus, noch ein gewisses Uebergewicht behält. Als Typen dieser Art wären in der Kunst etwa ein Titian, Rubens, oder Händel anzuführen. — Die andere Species zeigt sich als eine vom Idealismus ausgehende und entwickelt aus diesem schliesslich einen Realismus, der eine weit grössere Selbständigkeit erlangt, wie etwa der Realismus des objectiven Idealisten; dennoch aber behält auch hier die ursprünglich idealistische Tendenz ein gewisses Uebergewicht. Als wiederum dem Gebiete der Kunst angehörende Typen dieser Art wären vielleicht Cervantes, Schiller und Beethoven zu nennen. Der Umstand, der die beiden geschilderten Gattungen, trotz ihrer leisen

Annäherung an die Charakter-Typen in ihrer objectiven Form, dennoch als Persönlichkeiten erscheinen lässt, liegt in der Universalität, die dieselben, ungeachtet des realistischen, oder idealistischen Bodens, von dem sie ausgingen, bei vollendeter Reife gewahren lassen. Von einer solchen konnte — wie wir uns erinnern — weder bei dem objectiven Realisten, noch bei dem objectiven Idealisten die Rede sein. Beide Neben-Gattungen der Persönlichkeit können übrigens ausserdem so vielfach durch Raum und Zeit, z. B. durch Strömungen eines noch nicht alle Gegensätze, oder nur die eine der beiden, aus den Charakter-Typen hervorgehenden Weltanschauungen entwickelnden Zeitalters, sowie durch Localität und Klima bedingt sein und in ihrer freien Durchbildung gehindert erscheinen, dass auch hierdurch wiederum neue Abarten der Persönlichkeit hervorgerufen werden.

Jedenfalls gelangt in allen diesen Gattungen wieder der alte Gegensatz der Charakter-Typen zur Geltung; nur in vertiefter und sublimerer Form. Denn an die Stelle des Realisten und Idealisten tritt eben die, eine vorwaltend reale, oder ideale Tendenz verrathende Persönlichkeit. Freilich ist niemals zu vergessen, dass sie diesen Namen hier nur relativ verdient, indem sie nämlich entweder nur im Gegensatze zur Einseitigkeit ihres Zeitalters und ihrer Zeitgenossen Persönlichkeit genannt werden kann, oder, wenn sie auch alle Vorbedingungen zur Entwickelung der Persönlichkeit in sich trug, gerade eben durch dieses Zeitalter und diese Zeitgenossen verhindert wird, ihre Natur unverkümmert zur Darstellung zu bringen. Demungeachtet steht auch dieser Typus, indem er, wie z. B. Dante, seine Zeit in allen ihren Richtungen zusammenfassend personificirt und den ewig menschlichen Gehalt derselben über das Zufällige und Einseitige darin hinweghebt, in gleicher Weise zwischen und über den in einer solchen Epoche auftretenden Parteien, in der wir die Persönlichkeit zwischen und über den Charakter-Typen stehen sahen.

Kehren wir nunmehr zu der Persönlichkeit in ihrer anfänglich geschilderten reinsten Form zurück. Wir haben, um uns ihr Bild zu vervollständigen, noch auf einige höchst charakteristische Kennzeichen derselben hinzuweisen.

So paradox es klingen mag, so lässt sich doch, ohne zu viel zu sagen, behaupten, dass die Persönlichkeit einerseits realistischer wie der Realist, andererseits zugleich idealistischer wie der Idealist sei. — Die Persönlichkeit ist realistischer, als selbst der enragirteste Realist, weil sie, neben den realistischen Erfahrungen, auch die Resultate des Idealismus und der geschichtlichen Entwickelung desselben als Erfahrungssätze verwerthet. Hierzu ist sie darum allein befähigt, weil ihr der Idealismus eben so sehr als ein Wahrhaftiges und Wirkliches gilt, wie der Realismus; sie drückt

daher nicht, wie selbst noch vielfach der objective Realist, die Augen vor der mit Händen zu greifenden geschichtlichen Bedeutung und Wirkung des Ideals zu. Auf diese Weise werden ihre Schlussfolgerungen durch ganze Reihen von Thatsachen unterstützt, die der Realist entweder nicht sieht, oder nicht sehen will. — Die Persönlichkeit ist aber andererseits wiederum unendlich idealistischer, als selbst der ausgesprochenste Idealist. Fasst sie doch auch die reale Welt, zu der sich der Idealist meist nur gegensätzlich verhält, als eine auf jedem Punkte und in jeder Einzelerscheinung die Idee spiegelnde auf. Der Idealist beschränkt den Idealismus nur auf die Hälfte der wahrnehmbaren Welt, während die Persönlichkeit ihm auch den Boden der Wirklichkeit erschliesst und die Welt der Erscheinungen in einem idealistischen Sinne verklärt und heiligt; d. h. sein Idealismus bleibt nicht mehr allein im Reiche der Ahnungen und inneren Offenbarungen stehen, sondern er bürgert ihn auch in der Welt des Gegebenen ein und verleiht hierdurch einem, sonst sich leicht verflüchtigenden Spiritualismus den gesunden Leib und die wahren Organe zu dauerndem Leben und Dasein.

Auch die Auffassung der beiden Charakter-Typen und der aus ihnen hervorgehenden Weltanschauungen vom Standpunkte der Persönlichkeit aus dürfte zur Vervollständigung des Bildes beitragen, das wir uns von derselben zu machen haben.

Da sich die Persönlichkeit in der Weltanschauung beider Charakter-Typen heimisch fühlt und sich in gleicher Weise nach beiden Seiten in dieselbe zu vertiefen vermag, ohne doch dabei sich selbst aufzugeben, oder für ihr Theil die Objectivität zu verlieren, so kann sie sich der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass der Materialismus und der Spiritualismus so alt sind, wie die Menschheit. Sie empfindet daher auch ihre Berechtigung als eine gleiche. Mit dem Idealisten stimmt sie insofern überein, als ihr die Beziehung des Menschen zum Absoluten eine unleugbare Thatsache und das Ergebniss unwiderleglicher Erfahrung ist und die Anerkennung dieser Wahrheit unter irgend einer Form, als eine ursprüngliche Befähigung der zum Bewusstsein gelangten menschlichen Seele erscheint. Dem Realisten dagegen pflichtet sie insoweit bei, als sie dem Transscendentalen in allen den Fällen widerstrebt, in denen es sich als nicht vereinbar mit der Erfahrung und mit Vernunft und Wissenschaft erweist. Die Forderung beider Typen aber, dass nur und ausschliesslich ihre Weltanschauung gelten solle, ist ihr eine leicht erkennbare Einseitigkeit. Und zwar um so mehr, als für sie Materielles und Geistiges in keinem wesentlichen Gegensatze stehen, da ihr das Geistige als gestaltendes Princip in die Materie versenkt ist, diese dagegen jenem wiederum als unentbehrlich erscheint, wenn dasselbe sich

überhaupt offenbaren soll. Sie sucht daher zwischen beiden Richtungen zu vermitteln und lässt sich in dieser ihrer Aufgabe weder durch den Fanatismus, noch durch die vereinigten Angriffe des Materialismus und Spiritualismus schrecken und zurückhalten. Diese erscheinen ihr, nachdem sie erst einmal die Beschränkung und Einseitigkeit beider Richtungen erkannt, im Gegentheil nur ganz natürlich. Sie weiss, dass Materialismus und Spiritualismus, so gut wie jedes andere metaphysische System und jede positive Religion, oder wie entgegengesetzte naturwissenschaftliche, politische und künstlerische Glaubensbekenntnisse, die allgemeine unerschütterliche Gültigkeit ihrer Principien leidenschaftlich verfechten und sich, wie der Katholicismus, für die allein selig machende Kirche erklären müssen, wenn sich die Einzelnen, oder eine Partei, bei ihnen beruhigen und in ihrer Behauptung eine Lösung der Widersprüche des Daseins empfinden sollen.

Wir sehen somit, dass die Beurtheilung der Charakter-Typen durch die Persönlichkeit gewissermaassen einer Auffassung derselben aus der Vogelperspective gleicht und dass sich auch hierin wieder unsere anfängliche Behauptung bewahrheitet, dass die Persönlichkeit nicht nur zwischen, sondern noch vielmehr über den Charakter-Typen und der, aus ihrer Weltanschauung hervorgehenden verschiedenen culturgeschichtlichen Richtungen steht.

Schliesslich sei noch im Voraus bemerkt, dass die Persönlichkeit, in ihrer hier abermals geschilderten reinsten Form, im Allgemeinen erst in einem Zeitalter möglich sein wird, in welchem die Richtungen auf das Reale und Ideale nicht nur gleich stark entwickelt, sondern auch in Religion, Staat, Kunst und Wissenschaft, daher also bereits im Bewusstsein der Völker, als gleichberechtigte, oder doch als in gleicher Weise zu duldende anerkannt sind. —

---

## CAPITEL XIII.

## Bedeutung der geschilderten Geistestypen für die Kunst.

Die Bedeutung der Typen für die Kunst besteht darin, dass wir alle Gattungen derselben sich im Wesen und in den Anlagen der Künstler werden spiegeln sehen und hierdurch einen ganz neuen Standpunkt sowohl der Beurtheilung der Individualität der letzteren, wie der von ihnen geschaffenen Werke, gewinnen. Ehe wir jedoch von diesem Einfluss der Typen auf die Künstler reden, haben wir

das Verhältniss ins Auge zu fassen, in welchem die Künste zu der realistischen oder idealistischen Weltanschauung stehen. Erwächst doch auf dem Boden dieser verschiedenen Weltanschauungen nicht nur der Poet, der Maler, der Musiker, sondern ebensowohl die Poesie, Malerei und Musik, d. h. die Einzelkunst ihrem allgemeinsten Begriffe nach, und erscheint es daher im vorliegenden Falle geboten, vom Allgemeinen zum Besonderen fortzuschreiten.

Untersuchen wir das Wesen der Künste mit Bezug auf ihre vorwaltend realistische, oder idealistische Tendenz, so dürften sich (immer unter der Voraussetzung natürlich, dass alle Kunst das Ideal darzustellen strebt und von ihrem Realismus daher nur relativ die Rede sein kann) Sculptur und Poesie als vorwaltend *realistische*, Architektur und Musik dagegen als vorwaltend *idealistische* Künste bezeichnen lassen, während wir die Malerei eine Mittelstellung zwischen ihnen einnehmen sehen. Eine solche Eintheilung liesse sich schon dadurch rechtfertigen, dass Sculptur und Poesie in ihren reinsten und selbständigsten Gattungen: wir meinen in dem von Gebäuden losgelösten Bildwerke und im Epos, es mit der treuen Darstellung und Schilderung der Natur, des Lebens und der Wirklichkeit zu thun haben; Musik und Architektur dagegen stellen in den ihnen eigenthümlichsten Gebieten: wir meinen im symbolisirenden Bauwerke und in der reinen Instrumental-Musik, eine Innen-Welt dar. Die Malerei aber, die auch in ihrer selbständigsten Gattung: dem Staffeleibilde, einerseits die Natur nachahmt, andererseits aber hierbei doch nur durch den Schein der Wirklichkeit täuscht, indem sie nicht, wie die Sculptur, ihre Geschöpfe in deren raumerfüllenden Körperlichkeit darstellt, behauptet eben gerade darum, nämlich in Folge dieser ihrer Zwitter-Stellung, die Mitte zwischen den beiden oben genannten Gruppen.

Unter den vorwaltend realistischen Künsten wäre nun wiederum die Sculptur, unter den vorwaltend idealistischen dagegen die Musik, als die, im Geiste einer jeden der beiden entgegengesetzten Gruppen am entschiedensten ausgeprägte Kunst zu bezeichnen. Den Beweis hierfür liefert die griechische Plastik, die anfänglich ihr ganzes Bemühen nur auf treue Nachbildung schöner Körperformen richtete, wie die *Aegineten* und älteren Götterstatuen darthun, während wir die Musik, schon bei ihren ersten Ansätzen zu einer selbständigen Entwickelung, aus einer im Ideale wurzelnden Erregung des Seelenlebens hervorgehen sehen. Wir erinnern nur an die Gesänge der ersten Christen, deren Wirkung eine so innerliche war, dass (wie verschiedene Kirchenväter berichten) die Heiden in einzelnen Fällen allein durch deren Anhörung bekehrt wurden. *)

---

*) Von Origines (der im 2. Jahrhundert n. Chr. lebte und ein Schüler des Clemens von Alexandrien war, 190 n. Chr.) wird mitgetheilt,

Wir erfahren aus dem allen, dass Sculptur und Musik auch auf dem hier betretenen Gebiet so weit wie möglich von einander abstehen, was wir ja hinsichtlich ihrer übrigen Beziehungen bereits im ersten Buche entwickelten.*)

Um Missverständnissen zu begegnen bemerken wir hier gleich, dass, wenn wir die Musik die am meisten idealistische Kunst nennen, wir dieselbe doch durchaus nicht als die Kunst des subjectiven Idealismus bezeichnen möchten, in welcher beschränkten Bedeutung sie von so manchem fälschlich aufgefasst wird. Forderte die Entwickelung der Tonkunst vor allem andern einen subjectiven Idealismus, so müsste sie sich bei den Spaniern, dem unstreitig in Europa am tiefsten in den subjectiven Idealismus versenkten Volke, zu ihrer reichsten und reinsten Blüthe entwickelt haben, während doch die weit realistischeren Franzosen und, bezüglich ihrer Receptivität, sogar die stark realistischen und nicht musikalisch productiven Engländer eine höhere Bedeutung für diese Kunst im Grossen und Ganzen gewonnen haben, als die Spanier. Zwar begegnen wir bei diesen im 16. und 17. Jahrhundert nicht unbedeutenden Meistern, z. B. einem Diego Ortiz, Morales und Vittoria, doch verdanken diese Meister weder einer spanischen Schule ihren Ursprung, noch haben sie eine fortzeugende Kraft auf die spätere musikalische Entwickelung ihrer Nation ausgeübt.

Die Musik ist überdies — was gleichfalls einem subjectiven Idealismus widerspricht — eine mehr männliche, als weibliche Kunst. Ein solcher Ausspruch dürfte manchen im ersten Momente befremden. Auf die Gefahr hin, paradox zu erscheinen, fügen wir demungeachtet hinzu: dass die Musik vielleicht unter den Künsten überhaupt die männlichste Kunst sei. Die Wahrheit einer solchen Anschauung wird sich erschliessen, wenn wir uns die Künste in Bezug auf das Vorkommen productiver weiblicher Talente in ihnen ansehen. Wir betonen hier das Wort: „productiv," da die Reproductivität den Frauen in keiner Kunst, und zwar gerade am wenigsten in der Musik, versagt ist, während ihr eigentlich schöpferisches Talent, wie wir gleich sehen werden, sich auf eine besondere Gruppe von Künsten beschränkt.

Es hat von jeher nicht an weiblichen Dichtern gefehlt. Wir erwähnen in dieser Beziehung im Alterthum nur der Sappho und Korinna; im Mittelalter der Nonne Hroswitha, im 16. Jahrhundert der Vittoria Colonna, in der Neuzeit einer Frau von

---

dass er geistlichen Gesang und Musik für das untrüglichste Mittel erklärte, die Heiden zu bekehren. Augustin erzählt in seinen Confessionen, (IX. 2.) dass er, wie er als Neubekehrter die Mailänder Kirche zum ersten Mal besuchte, über die dort gehörten Gesänge zu weinen angefangen und dass ihm durch dieselben die göttliche Wahrheit ins Herz gegossen worden sei.

*) Cap. 1. S. 33. und Cap. 2. S. 44.

Staël, Bettina, Fanny Lewald und vor allem des grössten dichterischen Talentes der Gegenwart, der George Sand. Ebenso wenig fehlt es an bedeutenden Malerinnen. Wir finden im 15. Jahrhundert eine Margarethe van Eyk, die Schwester von Hubert und Jan van Eyk; im 18. Jahrhundert eine Elisabeth Lebrun, die Gattin des Künstlers gleichen Namens und eine Angelika Kauffmann; in der Gegenwart eine Jerichau, Rosa Bonheur und andere. Selbst in der Sculptur, einer scheinbar den Frauen so weit abliegenden Kunst, haben sie sich in schöpferischer Weise hervorgethan. Wir haben in dieser Beziehung vor allen anderen die dem 14. Jahrhundert angehörende Sabina anzuführen, die eine Zeitlang für eine Tochter Erwin von Steinbach's galt und deren herrliche Sculpturen am *Münster zu Strassburg* mit zum Schönsten gehören, was mittelalterliche Kunst in dieser Beziehung hervorgebracht hat; im 18. Jahrhundert finden wir die Bildhauerin Collot und die Stempelschneiderin Lesueur, in der Neuzeit endlich die Herzogin von Orleans und ihre reizende Statue der Jeanne d'Arc, sowie Elisabeth Ney.

Im Gegensatze hierzu fehlt es durchaus an weiblichen Componistinnen, wenigstens in jedem Falle an solchen, die eine auch nur annähernd ähnliche Bedeutung, wie die genannten Dichterinnen, Malerinnen und Bildhauerinnen, beanspruchen dürften. Die wenigen die dafür gelten, bewegen sich in ausgetretenen Bahnen, verfallen gänzlich der Nachahmung und verschwinden fast, wenn wir sie selbst nur mit mittelmässigen männlichen Componisten vergleichen.

Bezeichnender Weise ist die Architektur die einzige Kunst, die in Beziehung auf mangelnde weibliche Productivität dieselbe Erscheinung darbietet, wie die Musik. Wir haben ebenso wenig weibliche Architekten, wie weibliche Tondichter. Die tiefen und vielfachen Beziehungen zwischen Architektur und Musik, die wir im ersten Buche dieser Arbeit bereits berührten, werden hierdurch um eine neue vermehrt; es wird uns aber noch manches Andere dadurch klar.

Architektur und Musik, obgleich die idealsten Künste — und doch wieder so verschieden, weil die eine in ihrem Entstehen bei der Nothwendigkeit, die andere bei der Freiheit anknüpft — sind darum entschieden die männlichsten Künste, weil (wie wir schon früher erwähnten) der Mann, trotz seiner vorwaltend realistischen Natur, wenn er sich überhaupt erst einmal ernsthaft mit dem Ideale befasst, auch dieses mehr an seinen Wurzeln und mit grösserer Energie ergreift, als das Weib, ungeachtet seines vorwaltenden Idealismus. Mit der Natur der Frau ist immer, wenn sie rein erhalten ist, eine gewisse Naivetät verbunden. Das Ideale ist ihr ebenso natürlich, wie dem Kinde, bleibt aber auch

meist ebenso sehr auf der Oberfläche, wie bei diesem. Neben einem solchen kindlichen Idealismus besitzt die Frau einen ähnlich kindlichen Realismus, d. h. beide Anlagen in ihr haben, gleich denen des Kindes, nichts mit der Abstraction zu thun, sondern stützen sich gern überall auf die Anschauung. Es ist daher ganz natürlich, dass den Frauen Plastik, Malerei und Poesie, die sich alle drei mit dem Leben und mit dem Anschaulichen befassen, näher stehen, als Architektur und Musik, deren höchste Aufgabe die Darstellung von nur geahndeten und empfundenen, daher auch in gewisser Weise von abstracten Idealen ist.

Nachdem wir die Künste hinsichtlich ihrer mehr oder weniger hervortretenden realistischen, oder idealistischen Tendenz besprochen haben, ist eine Grundlage gewonnen worden, von welcher aus wir bereits auch auf die mehr realistische, oder idealistische Natur des Musikers, Malers, Bildhauers u. s. w. schliessen dürfen; vorausgesetzt, dass wir dieselben vorläufig nur durchschnittlich in's Auge fassen und mit einander vergleichen.

Wir können im Allgemeinen sagen, dass der Bildhauer, der Maler und der Poet (besonders wenn wir bezüglich des letzteren den Dramatiker und Epiker im Auge behalten) der realen Welt befreundeter seien, als der Musiker. — Es wird auffallen, dass wir hier nicht den Architekten mit dem Musiker zusammenstellen. Der Grund davon liegt darin, dass der Architekt nur in den seltensten Fällen zu einem, dem Schaffen des Musikers vergleichbaren freien Gestalten aus dem eigenen Innern gelangt. Nirgend grenzen Handwerker und Künstler so nahe an einander, wie in der Architektur. Auch die Erbauer von Häusern, Bahnhöfen und anderen, in keiner Beziehung zu idealen Zwecken stehenden öffentlichen Gebäuden sind Architekten. Künstler dieser Gattung werden zum mindesten ebenso sehr eine vorwaltend realistische Natur, wie der Bildhauer und Maler und in vielen Fällen sogar einen weit geringeren Idealismus gewahren lassen, wie jene. Selbst derjenige Architekt, dessen Thätigkeit vorzugsweise der Erbauung von Kirchen gewidmet ist, folgt hierbei in den meisten Fällen doch nur den Vorschriften eines ihm überlieferten und ein für alle Mal feststehenden Styles. Erst wenn er zu der Höhe gelangt ist, einen solchen Styl, ohne seinem Wesen untreu zu werden, zu variiren, zu modificiren und weiter zu bilden — z. B. wenn er durch räumlich im Voraus gegebene Bedingungen gezwungen ist, von der Ueberlieferung abzuweichen — gleicht er in Wahrheit dem schaffenden Künstler. Ebenso wenn es seinem Gemüth gelingt, aus den Elementen verschiedener Style ein neues in sich einheitlich gegliedertes organisches Ganze zu componiren. Aber auch dann wird er, da seine Werke nicht auf den Luftwellen der Töne dahinschaukeln, sondern in festem realem Boden sich gründen und darüber auferbauen,

realen Anforderungen in weit höherem Grade Rechnung zu tragen haben, wie der Musiker.

So verwandt daher auch, in den Fällen, wo beide als Künste dem Ideale dienen, Architektur und Musik sind, so wenig sind es doch in den meisten Fällen der Architekt und der Musiker; und wollten wir daher die Künstler nach der Scala ihrer sich steigernden Subjectivität aneinander reihen, so würde (wenn wir nämlich auch hier das durchschnittliche Verhältniss festhalten) mit dem Architekten, als dem am meisten realistischen Künstler, zu beginnen und mit dem Musiker, als dem am meisten idealistischen Künstler, zu schliessen sein.

Dass dem so ist, beweist noch ein anderer Umstand. Bei wie vielen Domen und Tempeln wissen wir überhaupt den Namen des Künstlers? Weiss man doch selbst nicht einmal den Namen des Mannes mit Gewissheit zu nennen, der den Plan zum *Kölner Dom* entworfen! Der Künstler verschwindet in der Architektur gänzlich hinter seinem Werke. Auch in der Sculptur interessirt uns in den meisten Fällen das Werk mehr und früher, wie sein Schöpfer. In der Malerei dagegen nennen wir das Werk bereits mit dem Namen des Künstlers. Wir sagen von einem Bilde, es sei: ein Dürer, ein Rubens, ein Correggio. In der Dichtkunst finden wir nur die ältesten Epopöen ohne Namen, und auch diese nicht einmal in allen Fällen. Sehr häufig im Gegentheil werden sie uns mit dem Namen eines Dichters überliefert, und wäre dieser auch nur ein fingirter. In späteren epischen Dichtungen aber, sowie in der dramatischen und lyrischen Poesie interessirt uns der Dichter wenigstens ebenso sehr, oder selbst mehr noch wie sein Werk. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an Dante, Tasso, Cervantes, Goethe und Schiller. In der Musik endlich ist das Werk — wenn wir von den ältesten Tonschulen absehen — ganz Ausdruck der Persönlichkeit, und diese ist es, die wir auch im Werke suchen. Hiermit hängt es zusammen, dass wir unter den Architekten durchschnittlich die ruhigsten und bescheidensten, unter den Musikern dagegen die unruhigsten, aggressivsten und persönlich gereiztesten Künstler-Naturen finden.

Aus dem Gesagten können wir bereits mannigfache Schlüsse ziehen. Da sich nämlich in der von uns gegebenen Schilderung im Ganzen genommen der Musiker als der subjectivste Künstler darstellt, so werden in dieser Kunst der objective Realist und Idealist eine seltenere Erscheinung sein, wie in den übrigen Künsten. Dagegen werden unter den Architekten und Bildhauern die subjectiven Realisten eine seltenere Erscheinung sein, wie unter den Musikern, Malern und Poeten. Doch gilt dies alles nur durchschnittlich und unter relativen Gesichtspunkten. Im Ganzen der

Kunst sowohl, wie in jeder einzelnen unter den Künsten, wiederholen sich abermals, und in ziemlich gleicher Anzahl, beide Typen mit allen ihren Abstufungen.

Dies bringt, wenn wir die Kunst in ihrem gesammten Umfange im Auge behalten, Aehnlichkeiten des Architekten, Bildhauers, Malers, Poeten und Musikers unter einander hervor, die durch die Grenzen der besonderen Kunst, der jeder von ihnen angehört, nicht mehr aufgehoben oder verwischt werden und somit abermals beweisen, dass es nur eine und in sich einheitliche Kunst giebt.

Sehen wir uns nun die Künstler mit Bezug auf diese zwischen ihnen hervortretenden Aehnlichkeiten ihrer Anlage und ihrer innersten Natur an. Hierbei haben wir zunächst zu fragen, worin die Gründe einer solchen, die Grenzen der Einzelkünste durchbrechenden Gemeinsamkeit, wie wir sie zwischen dem Dichter, dem Maler, dem Musiker, u. s. w. gewahren werden, zu suchen sind. Es giebt hierauf nur eine Antwort. Wir werden diese Gemeinsamkeit immer nur als eine Spiegelung und Wirkung der Geistes-Typen in den Künsten, so wie als eine Folge der mit ihnen verbundenen, in dieser oder jener Weise anders gearteten Anlage des einzelnen Künstlers kennen lernen.

Die Typen rufen zweierlei, in allen Künsten ohne Unterschied wahrnehmbare Erscheinungen hervor. Einerseits nämlich: Talent und Genie, andererseits Manier und Styl. Wir haben beide Erscheinungen nur darum nicht schon unter dem zweiten Abschnitt des ersten Buches unserer Arbeit, der die Kunst in ihrer Einheit darstellte, behandelt, weil sowohl Talent und Genie, wie Manier und Styl nur nach vorgängiger Schilderung der Geistes-Typen völlig, wie wir glauben, zu kennzeichnen und zu verstehen waren.

Beschäftigen wir uns nun zunächst mit Talent und Genie, da Manier und Styl aus ihnen hervorgehen.

Der Leser wird schon ahnen, dass das Talent die Spiegelung des Charakters in der Kunst ist. Wie nun die Charakter-Typen eine zwiefache und entgegengesetzte Gestaltung ihres Wesens gewahren liessen, so haben wir es auch mit einer doppelten Art von Talenten zu thun. D. h. auch die Künstler sind, ihrer Anlage nach, in entweder vorwaltende Realisten, oder vorwaltende Idealisten einzutheilen. Natürlich hat sowohl dieser Gegensatz, wie auch das Wesen beider Typen in der Kunst eine noch viel tiefere Bedeutung, wie im Leben. In dem letzteren zeigt sich die aus ihnen hervorgehende Weltanschauung nur gelegentlich, oder bei grossen entscheidenden Entschlüssen; im Schaffen des Künstlers dagegen tritt sie sofort und täglich, d. h. in jedem einzelnen Momente seines Kunstschaffens hervor. Und wenn wir

im Leben den Realisten und Idealisten schon längere Zeit beobachten müssen, um, indem wir uns die verschiedenen Momente ihres Daseins und Handelns aneinanderreihen, ein Geistesbild von ihnen zu gewinnen, so genügt dem Künstler gegenüber schon in den meisten Fällen das einzelne Kunstwerk, um uns hinsichtlich seiner vorwaltend realistischen, oder idealistischen Natur Aufklärung oder Gewissheit zu geben. Dies wird uns noch dadurch erleichtert, dass die realistische, oder idealistische Tendenz des Künstlers in jedem seiner schöpferischen Momente nicht nur vorüberrauschend anklingt, sondern auch für die Dauer fixirt wird, während die Aeusserungen oder Handlungen, durch die sich der Realist und Idealist im Leben kundgeben, meist nur dem flüchtigen Augenblicke angehören und uns daher entweder nur durch ihre Wiederholung, oder durch ihre Folgen ein Bild von dem betreffenden Geistes-Typus gewähren.

Auch die abermalige Eintheilung der beiden Charakter-Typen in objective und subjective Formen haben wir in den Künsten zu wiederholen, da auch Realisten und Idealisten, sei es in ihrer objectiven, sei es in ihrer subjectiven Gestalt, sich in der Natur der Künstler nicht allein spiegeln, sondern hier meistens auch noch weit plastischer und bestimmter abrunden, als dies im Leben möglich ist. Denn in der Kunst kommt, um das Wesen des Künstlers in dieser Beziehung zu einer rascheren oder glücklicheren Reife zu bringen, auch das noch hinzu, dass er in jedem seiner Werke seine Weltanschauung gewissermaassen ausser sich, nämlich als ein in sich abgeschlossenes und fassliches Object festgehalten sieht und wahrnimmt und hierdurch seiner eigenen Natur durch Anschauung und Empfindung beständig vergewissert, beständig zu weiteren Fortschritten von dem gewonnenen Standpunkte aus, oder zu einer ferneren Vervollständigung seines Wesens befähigt wird.

Ehe wir jedoch hier weiter gehen, haben wir noch einen wichtigen Punkt zu berühren. Wenn auch das Talent seinen so oder so gearteten Neigungen nach, oder hinsichtlich der ihm zusagenden besonderen Weltanschauung dem Charakter vollkommen gleicht und wenn auch sogar sein Schaffen, da es ja aus einer solchen Weltanschauung hervorwächst, eine gewisse Aehnlichkeit mit den aus gleicher Grundlage hervorgehenden Handlungen des Charakters haben muss, so ist doch die letztere Aehnlichkeit nur eine bedingte. Das Wesen des Charakters besteht hauptsächlich darin, dass er das, was ihm Ueberzeugung geworden, bis in seine letzten Consequenzen durchzuführen bestrebt ist, und hierbei auch sehr entschieden gegen das, was seiner augenblicklichen Neigung entsprechen würde, zu handeln, oder vorzugehen vermag. Mit dem Wesen des Charakters ist also auch die Fähigkeit der

Selbstüberwindung verbunden, so weit nämlich sein Ideal, sei dasselbe realistischer, oder idealistischer Natur, eine solche Selbstüberwindung von ihm fordert. Anders dagegen ist es mit der künstlerischen Anlage. Diese ist auch ohne jenes strenge Wollen und ohne eine solche Selbstüberwindung vorhanden und fähig, sich zu äussern. Es muss daher, so sehr auch der Künstler im übrigen die Weltanschauung des subjectiven oder objectiven Realisten oder Idealisten theilt, und so sehr auch sein Schaffen aus derselben hervorwachsen mag, doch auch noch ein festes Wollen und die Kraft, sich zu beherrschen in ihm vorhanden sein und seine Anlage zügeln und mässigen, oder befeuern und vorwärtstreiben, damit er in Wahrheit eine Spiegelung des Charakters in der Kunst bedeute.

Hieraus wird ersichtlich, dass es nicht nur in der Kunst, sondern auch in Religion und Wissenschaft noch ein Höheres giebt, als den begabten Künstler, Naturforscher, Philosophen, oder den Seelsorger und Propheten; den Menschen nämlich, wie sich derselbe entweder im Charakter, oder in der Persönlichkeit offenbart. Man würde uns missverstehen, wenn man dächte, dass wir durch einen solchen Ausspruch dem Künstler, dem Manne der Wissenschaft, oder dem religiösen Menschen eine untergeordnete Stellung neben seinem vielleicht weniger begabten, aber zum tüchtigen Charakter entwickelten Bruder anweisen wollten. Freilich ist in allen den Fällen der Charakter über das Talent zu stellen, in welchen sich mit der künstlerischen und wissenschaftlichen Begabung, oder mit der angeborenen Anlage, in die Welt göttlicher Wahrheiten einzudringen, nicht auch das Wollen verbindet, eine solche Begabung und eine solche Anlage, den Einblicken entsprechend, die sie in das Wesen des Schönen, Wahren und Guten gewähren, zu entwickeln. Denn das Schöne und Wahre fordern in nicht geringerem Grade wie das Gute: Beschränkung des eigenen Selbstes und einer mit diesem Selbste verbundenen nur subjectiv-egoistischen Tendenz, d. h. also Selbstüberwindung. Die Selbstüberwindung aber gerade ist, wie wir oben entwickelten, das vornehmste Kennzeichen des Charakters; insofern wir nämlich unter dem Charakter nicht, wie oft fälschlich geschieht, nur ein starkes, berechnetes, oder consequentes Wollen verstehen, das ja auch den schlechtesten Leidenschaften dienen kann, sondern ein Wollen, das aus einer Ueberzeugung von dem, was der Welt und der Menschheit noth thue, hervorgeht, sei eine solche Ueberzeugung immerhin extremer Art; ein Wollen daher, das durch ein Ideal getragen wird und nach einem Ideale hinstrebt und eben darum seinem Besitzer Selbstbeschränkung zur Pflicht macht. —

Gelangt nun aber der Künstler, der Gelehrte, oder der mit göttlichen Dingen sich beschäftigende Mensch wirklich zu einer

solchen Selbstbeschränkung, dann entwickelt er sich nicht nur in gleicher Weise, wie sein unbegabterer Bruder zum Charakter, sondern er steigt nunmehr wieder über denselben hoch empor, da er ja noch seine Anlage vor jenem voraus hat und da diese Anlage das, was er von Charakter in sich ausbildete, zu einer viel eindringlicheren und dauernderen Wirkung auf die Welt gelangen lässt, als ohne eine solche Begabung denkbar wäre.

Hiermit soll nicht gesagt sein, dass der Künstler einer Tendenz zu dienen habe; das Schöne wirkt schon durch sich allein in gleicher Weise, wie das Wahre und Gute, nämlich befreiend und erlösend. Nur stelle der Künstler eben auch immer das Schöne in seiner Reine, das Schöne in seinem Adel und seiner Hoheit, in seiner vollendeten Anmuth und alles Gemeine verbannenden Grazie dar. Thut er dies, so mag er es getrost in unverhüllter Nacktheit dem Auge vorführen, die dann immer nur vornehm erscheinen und wirken wird, wie die unverbildete und heilige Natur.*) Missbraucht dagegen der Künstler sein Talent zu Zwecken, die ausserhalb der Kunst liegen, giebt er dasselbe dazu her, eigenen, oder fremden niederen Lüsten zu dienen und zu schmeicheln, sinkt ihm seine Anlage somit zu einem blossen Organ seiner beschränkten Subjectivität herab, so steht er unter dem Charakter. Er erfüllt in diesem Falle nicht mehr die Pflicht des Talentes, uns über das Gemeine und Gewöhnliche emporzuheben, sondern lässt uns im Gegentheile noch tiefer in beides versinken, hält daher selbst den Vergleich mit dem Alltagsmenschen nicht mehr aus, der sich bei irgend einer Ueberlieferung, irgend einem Bekenntniss beruhigt und auf dem Wege banaler Mittelmässigkeit dahinwandelt. Denn ein solcher wird wenigstens — gerade weil Passivität meist das Kennzeichen seines Wesens ist — nicht den tausendsten Theil der trüben oder verderblichen Wirkungen hervorbringen, die der begabte Künstler durch den Missbrauch seiner Anlagen hervorruft. Dieser wird daher weit verdammungswürdiger erscheinen, wie jener, und somit das alte *Dictum* bestätigen: Wem viel gegeben ist, von dem wird viel gefordert; mit anderen Worten: auf wem eine grössere Verantwortung ruht, von dem wird ein höheres Maass von Selbstbeherrschung beansprucht. Liegt

*) David Strauss geisselt darum mit Recht die unter König Ludwig von Baiern stattgefundene Absperrung einer classisch schönen Venus des Alterthums. Zu der Göttin, sagt er so wahr, könne jede Mutter ihre Tochter ohne Scheu hinführen, denn sie wirke, als ein durch Schönheit verklärtes Gebild, auch auf das Gemüth des Beschauers verschönend und reinigend, während die unschönen und unzüchtigen Bilder, die das moderne Ballet dem Auge vorführen, und denen doch unsere jungen Damen ohne Bedenken zuschauen, auch die Phantasie nur mit dem Unschönen und Widerlichen verunreinigen könnten.

ja doch im Talente an und für sich schon der Anreiz zu vielfachen Ausschreitungen, die der blosse Charakter gar nicht kennen lernt. Der letztere muss sich daher beim Künstler zu einer noch grösseren Intensität steigern, als im gewöhnlichen Leben erforderlich ist; nur so wird er sich behaupten und seinem Talente die ihm zu einer gesunden Entwickelung unentbehrliche Unterlage verleihen.

Jedenfalls sehen wir aus dem allen, dass in der Kunst erst dann in Wahrheit die Spiegelung des Charakters durch das Talent erfolgt, wenn sich jener mit diesem verbindet, und dass das Talent auch nur, wenn dies geschieht, in einer dem Charakter verwandten Weise auf Mit- und Nachwelt zu wirken vermag. Dann aber freilich, wie schon gesagt, häufig nicht nur in gleicher, sondern in einer, durch die Wunderkraft des von ihm ausgeübten Zaubers bedeutend darüber hinausgehenden und weiter fortzeugenden Weise. Dazu kommt noch, dass der Charakter jedes Talent, mit dem er sich verbindet, sowohl weit über dessen ursprüngliche Anlage hinaus zu steigern, wie auch dessen Einseitigkeit zu mildern pflegt. — Wir werden daher hier schon inne, dass der Künstler nur insofern eine positive Bedeutung in der Culturgeschichte gewinnen könne, als er zugleich auch durch eine im Gewissen wurzelnde Ueberzeugung getragen und gehoben wird, während ein Talent ohne eine solche Ueberzeugung stets nur eine negative Stellung und Wirkung gewinnen kann und uns somit eigentlich nur die Wege kenntlich macht, die nicht zu beschreiten sind. —

Wir bemerkten im XI. Capitel, dass dem Charakter in allen Fällen eine gewisse Einseitigkeit eigen sei, dass eine solche zu seinem Wesen gehöre und ebenso, wie sie seine Schwäche und Beschränkung darstelle, häufig auch seine überwältigende Grösse und die Ursache seiner entscheidenden Wirkungen in der Culturgeschichte ausmache. Dasselbe gilt vom Talente. Aber auch in diesem hat, wie im Charakter, die Einseitigkeit und die Grösse der Anlage ihre Stufenleiter, welche auch hier genau dieselben Erscheinungen aneinanderreiht, die uns die Charakter-Typen gewahren liessen.

Wir fanden bei der Besprechung der aus der Doppel-Anlage der menschlichen Natur hervorgehenden Geistes-Typen, dass wir, ehe von den Charakter-Typen die Rede sein konnte, der grossen Menge derjenigen zu gedenken hatten, die nicht über das nur Individuelle, in der Weise, wie es annäherend selbst das Thier gewahren lässt, hinauskommen und sich daher im Einzelnen nicht über das Individuum, soweit ein solches nur durch die Gattung, oder durch Ueberliefertes, Anerzogenes und mitwirkende äussere Verhältnisse bedingt wird, erheben. Diese grosse Menge

stellen unter den Künstlern diejenigen dar, die, ohne durch eine angeborene Anlage ausdrücklich zur Kunst berufen zu sein, sich entweder aus Liebhaberei, oder durch zufällige Veranlassungen der Musik, Malerei, Architektur u. s. w. gewidmet haben. Auch sie repräsentiren, wie im Leben, so in der Kunst, nur den Gattungsmenschen; auch sie haften einzig am Ueberlieferten, Anerzogenen, oder an, durch äussere Verhältnisse gegebene Bedingungen, ohne in sich selber die Kraft zu finden, sich über die letzteren zu erheben, oder den Buchstaben der Tradition im Geiste lebendig werden zu lassen. Am nützlichsten sind sie der Kunst, wenn sie nichts anderes als Handlanger und Handwerker im Dienste der Muse sein wollen, denn sie können dann, an die richtige Stelle placirt und im Dienste des Genius verwerthet, die unentbehrlichen Werkzeuge werden, deren sich der Meister zur Darstellung seiner Intentionen bedient. Ja in einzelnen Fällen vermag der letztere in ihnen aus dem blossen Handwerker nach und nach selbst den reproducirenden Künstler zu entwickeln.

Ganz verfehlt aber ist ihre Stellung in der Kunst, wenn sie schöpferisch thätig sein wollen. Wir haben es dann meist nur mit trockenen Producten der Schulstube, mit einer geistlosen Wiedergabe des nur pflichtmässig Erlernten, oder mit den sklavischen und nur äusserlich nachbetenden Nachahmern irgend eines Meisters zu thun. Auch jene musikalischen Eklektiker, Compilatoren, Mode- und Fabrik-Arbeiter, die zu Schmeichlern der niedrigsten Neigungen der Menge herabsinken, gehören hierher. Denn sie lassen sich, wie die den Alltagsmenschen in seiner allgemeinsten Gestalt repräsentirenden Individuen,*) durch die allergewöhnlichsten subjectiven Motive bestimmen, als da sind: pecuniärer Gewinn, Bedeutung für einen Tag und Beifall einer rohen oder raffinirten Menge, zu der sie hinabsteigen, anstatt sie emporzuziehen. Darum gilt aber auch von ihnen, wie von den gleichen Erscheinungen im Leben, das bedeutungsvolle Wort: „sie haben ihren Lohn dahin;“ denn mit ihrem ephemeren Dasein sind sie und ihre Leistungen vergessen. — Ihre Kunst ist ihnen nicht ihre Liebe, nicht ihr Ideal, ihre Religion, sondern entweder nur ein Mittel zur Befriedigung ihrer Eitelkeit, oder ihr *métier.* Jeder Fachgenosse ist daher in ihren Augen nur ein Concurrent. Da ihnen der Geist der Erfindung fehlt, so arbeiten sie nach der Schablone, d. h. sie bringen Tonstücke hervor, wie der Schuhmacher Schuhe: Ein Dutzend jeden Tag. Bedürfen sie doch dazu weder der Stimmung, noch des Kämpfens und Ringens, sondern nur der „Mache.“ Die Kunst ist ihnen nicht „die herrliche himmlische Göttin, sondern die Kuh, die sie mit Butter versorgt.“ Lebt eine

*) Siehe Einleitung zum ersten Abschnitte dieses Buches.

Ahnung des Besseren in ihnen, so sind sie zu bedauern. Denn dass sie das Ihre redlich gelernt haben und verstehen, lässt sie demungeachtet in der Kunst, wo nur das Ausserordentliche ein Recht auf Existenz hat, überflüssig erscheinen, und Shakespeare's Zuruf: „Ihr braven Leute, aber schlechten Musikanten“ wird sie darüber nicht zu trösten vermögen.

Jene ausschliesslich auf einer gewissen Routine beruhenden Arbeiten, die man in der Tonkunst neuerdings mit dem treffenden Ausdruck der „Capellmeistermusik“ bezeichnet hat, jene dichterischen Producte, deren Urhebern Schiller zuruft:

»Weil ein Vers dir gelingt, in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein!«

rühren von ihnen her.

Wir wiederholen daher nochmals, dass diejenigen, die dieser Gattung angehören, nur dann eine Bedeutung gewinnen können, wenn sie, auf eigene Schöpfung verzichtend, in den Dienst des Grossen und Ausserordentlichen treten. Wir meinen, wenn sie zwischen diesem und dem Publicum vermitteln; in der Musik z. B. als Dirigenten, Glieder eines Chores oder Orchesters, oder als Bearbeiter von Clavierauszügen und anderen Uebertragungen classischer Kunstwerke. Aber auch hierzu eignen sie sich nur im günstigsten Falle; denn welcher Unterschied existirt nicht zwischen Dirigent und Dirigent und zwischen Clavierauszug und Clavierauszug, oder — wenn wir an die Malerei denken — zwischen Lithographie und Lithographie, oder gar zwischen Kupferstich und Kupferstich. Auch die Reproduction erfordert, falls sie nicht beim nur Mittelmässigen stehen bleibt, eine höhere Anlage, als sie dem künstlerischen Gattungsmenschen zu Gebote steht, der hier ebenso wenig, wie anderswo, über das Gewöhnliche und Alltägliche hinauskommt. Die Anlage nämlich: bis in die verborgensten Tiefen der Kunstschöpfung, die wiedergegeben werden soll, einzudringen und sie im Geiste ihres Meisters nachzuempfinden, vorzutragen oder darzustellen. Es ist selbstverständlich, dass die hier geschilderten Gattungsmenschen noch nichts mit einer Spiegelung der Charakter-Typen in der Kunst zu thun haben. Eine solche beginnt erst mit dem Talente. Die Formen nun, unter denen sich die Charakter-Typen in den Talenten spiegeln, nöthigen uns abermals zwischen realistischen und idealistischen Naturen in deren objectiver und zwischen realistischen und idealistischen Naturen in deren subjectiver Gestalt zu unterscheiden.

Beginnen wir mit der Darstellung der subjectiv-realistischen und idealistischen Talente.

Die Gattungsmenschen in der Kunst, deren Zahl Legion ist, lehren uns, wie viel dazu gehört, es im Gebiete schöpferischer Kunstthätigkeit überhaupt nur bis zu einer Individualität zu

bringen. Wir wissen, dass wir unter dem Begriffe der Individualität etwas weit Höheres verstehen, als unter dem Begriffe des Individuums. Die Individualität ist das, was wir als die besondere geistige Signatur oder Physiognomie bezeichnen können, durch die sich ein Mensch von seinen Mitmenschen unterscheidet oder das, was ihn über das Niveau der sich höchstens nach grossen Massen gruppirenden Alltagsmenschen emporhebt. Und zwar in einem so ausgezeichneten Grade, dass wir ihn unter hundert geistig verschieden gearteten Naturen als den Einen herauserkennen, der dies oder jenes Besondere bedeutet, der in einer ihm allein eigenthümlichen Weise auf uns wirkt und dessen, in der geschilderten Art feststehende Geistesform und Wirkung wir daher nur mit seinem Namen verknüpfen können. Solche Menschen gehören schon im gewöhnlichen Leben zu den Ausnahmen, geschweige denn in der Kunst, in der wir es ja an und für sich bereits mit einem über das Alltägliche gesteigerten Dasein zu thun haben, und in welcher Originalität um so schwieriger ist, als es hier mit einem tüchtigen und ernsten Wollen und den daraus hervorgehenden Leistungen, welche mit Recht sowohl im Leben, wie in allen anderen Fächern geschätzt werden und dort vollkommen zur Begründung einer besonderen Individualität hinreichen, durchaus noch nicht gethan ist.

Erst mit dem subjectiv-realistischen oder idealistischen Talente beginnt in der Kunst die Individualität, d. h. der künstlerische Charakter. Ist das subjective Talent realistischer Natur, so wird es die Vorwürfe seines Kunstschaffens im Leben, im Gebiete der Anschauung, in Ereignissen, die weniger dem Mythos, als der Geschichte angehören, in der Natur und im Natürlichen, sowie endlich im Localen und in den Verhältnissen, von denen es sich zunächst umgeben sieht, suchen.

Wir ahnen bereits, dass in der Musik eine gewisse, an die reale Geschichte anknüpfende Richtung der Oper hierhin gehört, daher auch Opern mit Staatsactionen und mit heroisch- oder militairisch-kriegerischem Gepränge — Opern, die den Kampf politischer oder religiös-fanatischer Parteien schildern, zu deren Darstellung der Chor sich trefflich eignet, der hier auszuführen vermag, was im poetischen Drama nur angedeutet werden kann. Nicht weniger werden das locale Volkslied und die National-Hymne, so wie gewisse, besonderen Nationen und Volksstämmen eigenthümliche Tänze und Märsche hierher gehören. Auch Gesänge, die zum historischen und charakteristischen Ausdruck ganzer Parteien und Bekenntnisse geworden sind. Z. B. unseres Luthers: „Ein feste Burg;“ die *Marseillaise;* das französische Royalisten-Lied: *„Richard, ô mon roi“; der alte Dessauer*; das Lied vom *Prinzen Eugen;* Carl Maria von Weber's *Lied* von den *Lützower Jägern*;

sein Schlachtgesang: „Du Schwert an meiner Linken“ u. s. w. — In der Malerei fallen vielfach das *historische Genre*, Darstellungen aus der classischen *Mythologie*, bei denen das Nackte und Natürliche in den Vordergrund tritt, nicht weniger das *Portrait*, *Landschaften* und *Seestücke*, insofern sie nicht idealer Natur sind, sondern wirkliche Gegenden und Küsten darstellen, ferner *Thier-* und *Fruchtstücke*, die *Blumenmalerei*, vorausgesetzt dass sie nicht nur zum Symbol oder zur Arabeske wird, sowie endlich das *locale Genre-Bild*, wie es die Niederländer in die Kunst eingeführt haben, in den Kreis der schöpferischen Thätigkeit des subjectiv-realistischen Talentes.

Ist dagegen das subjective Talent idealistischer Natur, so wird es sich vorwaltend dem Gebiete des Ahnens und Glaubens, der inneren Welt seines persönlichsten Empfindens und Fühlens, nicht weniger auch dem Märchen, dem Phantastischen, Zauberhaften und Mystischen, oder dem Symbolischen und Allegorischen zuwenden. In der Musik wird es sich daher der *Kirchenmusik* und des *religiösen Liedes*, nicht weniger des *Kunstliedes* und der *Clavier-* und *Kammermusik*, die sämmtlich dem Ausdruck subjectiver Idealität einen so weiten Spielraum gewähren, sowie endlich auch der *romantischen* und *Zauber-Oper* vorzugsweise gern bemächtigen. — Auch in der Malerei — um hier ebenfalls noch eine Kunst ausser der Tonkunst anzuführen — werden ihm im vorliegenden Falle Gattungen, die denen in der Musik angeführten verwandt sind, besonders zusagen; daher religiöse Gegenstände, sei es in der Gestalt *kirchlicher Fresken*, oder von *Altarblättern*, in gleicher Weise auch das *Legendenhafte* und das *religiöse Stimmungsbild*, wie es besonders die heilige Familie, oder die *Madonna mit dem Kinde* repräsentirt, ferner ideale und *Mondscheins-Landschaften*, Stimmungsbilder aus der Natur und dem Leben, sowie auch romantische Liebesscenen, oder Bilder, die eine phantastische Elfen- und Geisterwelt zur Erscheinung bringen, endlich auch poetische Darstellungen aus der, einem subjectiven Idealismus so entsprechenden Welt des Mittelalters, sowie *Arabesken* und *Allegorien*.

Eine eigenthümliche Stellung nehmen die aus dem Subjectivismus hervorwachsenden Extreme in der Kunst ein. Die sich in dieselben verlierenden künstlerischen Charaktere theilen mit ihren Geistesverwandten im Leben nicht nur alle deren Schwächen und Verirrungen, sondern stehen in der für sie wichtigsten Beziehung auch noch unter denselben. Während nämlich der Materialist und Supernaturalist im Leben, im Staat, in der Wissenschaft, im Gebiete der Abstraction und der Dialektik, trotz seiner grenzenlosen Einseitigkeit, entweder eine Darlegung seiner Ueberzeugungen, oder ein aus diesen hervorgehendes Wollen und Handeln

gewahren lassen kann, die, wenn man ihm seine unhaltbaren Vordersätze zugiebt, noch eine gewisse Consequenz und daher auch noch einen scheinbaren Zusammenhang zeigen, vermögen der Materialist und Supernaturalist in der Kunst nur in den seltensten Fällen Schöpfungen hervorzubringen, die noch den Namen eines Kunstwerkes verdienen. Diese bedeutungsvolle Thatsache hat mehr als einen Grund. Der wichtigste darunter nöthigt uns, abermals bis auf den Ursprung aller Kunst zurückzugehen.

Wir haben uns in der Einleitung dieses Buches bemüht, wie man sich erinnern wird, darzulegen, dass der Ursprung aller Religion, Kunst und Wissenschaft aus dem, dem Menschen tief innewohnenden Drange hervorgeht, eine Vermittelung oder Versöhnung zu bewirken zwischen den Ahnungen unseres Gemüthes und den uns zugänglichen Erfahrungen, zwischen den Ansprüchen auf Fortentwickelung, die in den hohen und grossen Anlagen unserer Geistes-Natur gegeben sind und den durch Raum und Zeit dem Menschen gesteckten Grenzen. Es stellt sich nunmehr heraus, dass das Kunstwerk diese Vermittelung, wenn auch nicht vollkommener wie Religion oder Wissenschaft, so doch unendlich anschaulicher und fühlbarer vollbringt, wie jene. Wenn nun auch im Leben Truggebilde (zu denen ja auch Systeme, die eine Verschmelzung der Gegensätze auf einem der beiden äussersten Flügel der Schaaren der Geisteskämpfer bewirken wollen, gehören), noch den Schein eines organischen Zusammenhanges und einer gewissen Vollkommenheit bewahren können, so ist dies doch in der Kunst im Allgemeinen unmöglich, und zwar darum, weil sich hier, für den Anschauenden und Fühlenden, das völlig Einseitige auch nicht einmal mehr scheinbar als ein Schönes oder Vollkommenes darstellen lässt. Dies verhindern schon die uns, unabhängig von allen Irrwegen der Abstraction oder des Fanatismus, gleich Naturgesetzen eingeborenen Empfindungen für Proportion, Symmetrie, Modulation und Gleichgewicht, sowie die uns in der Natur und in den poetischen Träumen und Lichtgestalten unseres Geistes gegebenen Vorbilder und Ideale. Wo wir daher als Anschauende und Empfindende jeden proportionalen Zusammenhang vermissen, oder — wie dies bei künstlerischen Versuchen, die einer extremen Weltanschauung ihren Ursprung verdanken, immer der Fall ist — ein Uebergewicht einer der elementaren Grundbedingungen aller Kunst auf Kosten der anderen bemerken,*) empfangen wir nicht mehr den Eindruck des Kunstwerkes. Und zwar aus dem Grunde, weil hier das Motiv, dem ursprünglich die Kunst überhaupt ihre Entstehung verdankt: die Versöhnung der Gegensätze, zu wirken aufhört und sich hierüber unsere sinnliche Wahrnehmung nicht

---

*) S. Cap. 7.

in derselben Weise täuschen lässt, wie unser Denkvermögen. Denn das tendenziöse Machwerk der Kunst vermag nicht, wie das extrem materialistische, spiritualistische oder religiöse System, sein Grundübel, die Einseitigkeit, hinter dem blendenden Schein einer glänzenden Sophistik und Dialektik zu verbergen, oder mit einem Appell an den Fanatismus zu bemänteln, da Auge und Ohr der Kunst gegenüber zu unbestechliche Richter sind, um sich auch hier davon überzeugen zu lassen, dass das Einseitige und Halbe ein Ganzes, das Uebertriebene ein Maassvolles und das aus beiden hervorgehende Unschöne und Unreine schön oder rein sei. Hierzu kommt noch, dass das vorhin erwähnte eigentliche und ursprünglichste Motiv aller Kunstentwickelung, dem Materialismus und Supernaturalismus gegenüber, ganz hinfällig und bedeutungslos wird, und zwar darum, weil beide die ihnen entgegengesetzten Weltanschauungen völlig negiren. Existirt aber kein Entgegengesetztes, zu Versöhnendes oder zu Vermittelndes mehr, so wird selbstverständlich die Lösung des Widerspruchs zweier Welten durch das Kunstwerk einerseits überflüssig, andererseits unmöglich. Denn der extreme Materialist findet ebenso wenig noch ein Geistiges, wie der extreme Spiritualist noch ein Natürliches, das er mit seiner eigenen Weltanschauung zu versöhnen, oder in Einklang zu bringen hätte. Wie sollte also aus seinem Innern noch das Kunstwerk geboren werden können, dessen eigentliche Aufgabe ja ist, zu befreien und zu erlösen, indem es alle Widersprüche des Lebens für unsere Anschauung oder unser Gefühl eint?! Wenn daher der Materialist oder Mystiker überhaupt eine Notiz von der Kunst nimmt, oder derselben eine Berechtigung zugesteht, so wird dies nur mit der Absicht geschehen, sie zu entwürdigen, indem er sie entweder gänzlich in den Dienst seiner Partei zwingt, oder zur Verherrlichung der ihn beherrschenden Leidenschaften missbraucht. Daher begegnen wir in diesen Gebieten Machwerken, die entweder der Lüsternheit und dem blossen Sinnentaumel schmeicheln, oder umgekehrt des letzten Restes von Natur und gesunder Sinnlichkeit baar sind, woraus einerseits die dem Leben schamlos, oder mit Raffinement nachgebildete Orgie, andererseits jene schwindsüchtig süsslichen Gestalten einer pietistischen Frömmlerwelt, oder die starren Formen einer bis in's Byzantinerthum zurückgreifenden Orthodoxie hervorgehen, die jedes reine und gesunde Gefühl verletzen und anwidern.*) In

*) Man verweise uns hier nicht auf das Mittelalter, das, trotz der die Geister beherrschenden Mystik, so Grosses in der Kunst geleistet. Wir haben es im Mittelalter, wie wir im zweiten Bande unserer Arbeit zu entwickeln denken, keineswegs mit einer bis zum Supernaturalismus gesteigerten Mystik, sondern mit einer zwar mystisch gefärbten, aber häufig in den Grenzen des objectiven Idealismus verweilenden und selbst im

beiden Fällen haben wir es darum auch nicht mehr mit der Kunst, deren Wesen in der Freiheit wurzelt, zu thun, sondern entweder mit einer niederen Magd, die sich dem Meistbietenden verkauft, oder mit einer Tendenz und dem beschränktesten Subjectivismus. Und so glauben wir denn schliesslich nicht zu viel zu sagen, wenn wir nochmals geradezu behaupten, dass weder in einer völlig materialistischen, noch auch in einer völlig supernaturalistischen Weltanschauung die Bedingungen gegeben sind, aus denen das Kunstwerk hervorzugehen vermag.*)

Nachdem wir die subjectiven Talente und ihre Auswüchse nach beiden Seiten besprochen haben, gelangen wir nunmehr zu der künstlerischen Spiegelung des realistischen und idealistischen Charakter-Typus in deren objectiver Form; d. h. zu Talenten mit einer bereits freieren Gestaltungskraft.

Im Allgemeinen sehen wir zwar das Talent in seiner objectiven Form sich denselben Kunstgebieten zuwenden, wie das Talent in seiner subjectiven Form, indem ja bei jenem, wie bei diesem, die entweder vorwaltend realistische, oder idealistische Weltanschauung über die einzuschlagende Richtung und daher auch über die zu wählenden Stoffe entscheidet. Demungeachtet aber bemerken wir eine Reihe bedeutungsvoller Kennzeichen, die das objective von dem subjectiven Talent für jeden aufmerksamen Beobachter oder Beurtheiler deutlich unterscheiden.

Wenn nämlich auch das objective Talent, wie wir schon bemerkten, sich denselben Gattungen der Kunst zuzuwenden pflegt, wie das subjective, so legt es doch nicht, wie dieses, das Hauptgewicht auf die Darstellung, oder den Ausdruck seiner nur persönlichen Welt oder Weltanschauung, sondern es spiegelt die Natur, oder die empfundenen Schmerzen und Freuden im Sinne aller jener Tausende, die einer der seinigen, näher oder entfernter verwandten Richtung angehören, und zwar nicht nur der Tausende, die zufällig seine Zeitgenossen sind und daher mit ihm von denselben Zeitströmungen berührt und getragen werden, sondern auch in einer, für die Angehörigen späterer Zeiten verständlichen Weise. Hiermit hängt es auch zusammen, dass seine Wirkung

---

Grossen und Ganzen nicht die Grenzen des subjectiven Idealismus überschreitenden Weltanschauung zu thun. Wo uns, als einzelne Ausnahmen, die starre Orthodoxie und blinder Fanatismus, oder ein, die ganze reale Welt in ein Nichts verflüchtigender religiöser Spiritualismus begegnen, sehen wir auch die Kunst erstarren, oder ihrer Auflösung verfallen.

*) Wenn das extrem-subjective Talent demungeachtet ausnahmsweise eine Schöpfung hervorbringt, die, wenn sie auch nicht das vollkommene Kunstwerk ist, so doch immer noch ein interessantes künstlerisches Unicum zu sein vermag, so muss, um dies zu ermöglichen (wie wir in diesem Capitel später entwickeln werden), eine ganze Reihe günstiger Vorbedingungen zusammentreffen.

nicht nur eine nationale bleibt, oder nur unter der Voraussetzung der sich in ihm spiegelnden nationalen Charakterzüge völlig verstanden zu werden vermag, sondern weit über die Grenzen des eigenen Volksthums hinausgeht.

Wir sehen also, dass sich das objective Talent dem Allgemeinen oder rein Menschlichen bereits bedeutend mehr nähert, wie das subjective Talent, wenn es auch, wie wir später erfahren werden, in dieser Beziehung von dem Genie noch übertroffen wird. In einer auffallenden Weise übertroffen jedoch nur von dem Universal-Genie, denn das objective Talent und das Genie in seiner bedingten Form sind einander so benachbart, dass ihre Grenzen mitunter fast in einander verfliessen. So stehen z. B. Franz Schubert und Cherubini hart an der Schwelle der Genialität, weil sie — wenigstens in ihren hervorragendsten Schöpfungen oder Richtungen — nur noch jenes kaum merkliche Uebergewicht einer der beiden Weltanschauungen (im vorliegenden Falle der idealistischen) gewahren lassen, welche das bedingte Genie stets kennzeichnet.

Zu den Unterschieden, die das Talent in seiner objectiven Form mit dem Talent in seiner subjectiven Form gewahren lässt, gehört ferner, dass es, wie wir dies auch bei den ihm entsprechenden Charakter-Typen wahrnahmen, nicht mehr allein in der ihm vorwaltend eigenen Geistessphäre zu gestalten und zu schaffen vermag, sondern auch in die der seinigen entgegengesetzte hinübergreift. Das Talent des objectiven Idealisten wird sich daher auch schon Darstellungen der Aussenwelt, die ihm in seiner subjectiven Form unzugänglich waren, zuwenden. Das Talent des objectiven Realisten dagegen wird sich bereits zu einem Austönen der Innenwelt vertiefen, welches ihm ebenfalls wiederum in seiner subjectiven Form versagt blieb. Da nun ausserdem alles Lyrische vorwaltend idealer, alles Epische dagegen vorwaltend realer Natur ist, so wird, unter den Talenten in ihrer objectiven Form, der Epiker sich einer Lyrischen, der Lyriker dagegen sich einer epischen Darstellungsweise anzunähern vermögen. Dies kann selbst so weit gehen, dass, wenn sich innerhalb einer der beiden Stylformen, z. B. also in der Lyrik, der objective Realist und Idealist gegenüberstehen, beide, neben dem lyrischen Grundzug, auch schon epische Elemente gewahren lassen, wenn auch unter verschiedenen Qualitäts- und Quantitätsverhältnissen.

Es wird nicht überflüssig sein, wenn wir für das Gesagte einige Beispiele anführen und zwar zunächst wiederum aus dem Gebiete der Tonkunst. —

Es ist charakteristisch für eine ganze Reihe der Gegenwart angehörender Talente, die, wie die meisten modernen Künstler,

vorwaltend subjectiver Natur sind, dass sie sich im Gebiete der musikalischen Lyrik lieber und häufiger dem *Liede* zuwenden, als der schon eine objectivere Gestaltung verlangenden *Ballade*, und unter den Liedern wieder am liebsten denjenigen, die keine Schilderungen, Erzählungen, oder Empfindungen, die über die engen Grenzen des eigenen Selbstes, oder der ihm bekannten Welt hinausgehen. Es ist ferner charakteristisch, dass dieselben, oder ihnen nahe verwandte musikalische Talente, in der, wie wir wissen, ebenfalls zur musikalischen Lyrik gehörenden Instrumentalmusik lieber die *Kammer-* und *Claviermusik* zu Ausdrucksformen und Ausdrucksmitteln ihrer inneren Welt machen, als die Formen und Ausdrucksmittel, die das *Orchester* und der *sinfonische Styl* dem Tondichter darbieten. Auch dies erklärt sich wieder aus der dem subjectiven Talente innewohnenden Anlage. Im *Clavier* besitzt es den immer zur Hand seienden Dolmetscher jeder augenblicklichen und vorüberrauschenden Stimmung, und mag es sich bei deren Aussprache auch der schrankenlosesten oder eigenwilligsten Laune überlassen, die Tasten sind für dieselben kein materielles oder technisches Hinderniss.

Bei der *Kammermusik* sind in dieser Beziehung schon grössere Rücksichten zu nehmen. Nicht nur der Umfang, die Klangfarbe und die Technik der hier in Wirksamkeit zu setzenden verschiedenen Instrumente, sondern auch die Nöthigung, denselben, trotz ihrer Besonderheit, einen gemeinsamen Mittelpunkt zu geben, sei es durch eine bestimmte Kunstform, sei es durch einen, ihnen allen gleich zugänglichen poetischen Inhalt, zwingt hier den Tondichter, wenn nicht der Eindruck eines mark- und knochenlosen Ganzen, oder der Auflösung desselben in seine Elemente entstehen soll, zu einer gewissen Selbstbeschränkung und zu einem gewissen Maasshalten. Dennoch bleibt auch hier der künstlerischen Subjectivität, sei es durch ein Spielen mit der Kunstform und dem sinnlichen Reiz des Tones, oder umgekehrt durch eine sich selbst überfliegende ätherische und formlose Romantik, noch ein weiter Spielraum.

Das orchestrale Instrumentalwerk dagegen fügt sich nicht mehr in gleicher Weise den blossen Einfällen und dem beschränkten Empfinden und Wollen des Subjectes. Hier muss der Künstler über sich selbst hinausgehen, sich vielfach Grenzen setzen und Selbstverleugnung üben, wenn er die Fülle der Mittel beherrschen, sowie die strengere Form, die dadurch geboten wird, dass so viele verschiedene Glieder und Theile eines Kunstkörpers zu einer fasslichen Einheit verschmolzen werden sollen, zur Erscheinung bringen will. Gerade aber die Excursionen, die viele der subjectiven musikalischen Talente der Gegenwart gelegentlich auch in das Gebiet der Orchestermusik, sei es in der Form der orchestralen *Phantasie*, oder der *sinfonischen Dichtung* und *Sinfonie* gewagt

haben, beweisen, dass der Schwerpunkt ihrer Anlage und ihres Könnens nicht hier und nicht in der Massenbewältigung, sondern in ihrer Ausdrucksfähigkeit durch Solo-Instrumente, sowie in ihrer Beherrschung eines bescheidenen Kreises von Mitteln zu suchen ist.

Eine ganz entgegengesetzte Richtung schlägt das objective musikalische Talent ein. — Wollen wir Beethoven, obwohl wir es bei ihm, da er das Genie in seiner bedingten Form darstellt, mit einem Höheren, als dem Talente, zu thun haben, demungeachtet nur als den grossen Lyriker auffassen und ihn hierdurch wiederum an die Spitze einer ganzen Reihe von Talenten stellen, so können wir recht wahrnehmen, welche Richtung der Idealismus in der Kunst nimmt, wenn er seinem Wesen nach objectiv ist. — Das Subject des Meisters ist so gewaltiger und erhabener Art, dass wir, indem es uns das Kämpfen und Ringen und die Leiden und Freuden des Tondichters enthüllt, darin zugleich das Kämpfen und Ringen und die Leiden und Freuden eines grossen Theiles der Menschheit empfinden. Nur wer, wie Beethoven, eine ganze Welt in sich trug, wird auch die Schmerzen einer ganzen Welt auszusprechen vermögen. In einer solchen Grösse des Subjectes liegt aber eben das Kennzeichen des objectiven Idealismus in der Kunst. Der subjective Idealist in der Kunst wird uns immer nur Stimmungen gewahren lassen, die etwas im persönlichsten Sinne Pathologisches haben, da sie entweder mit der Nichterfüllung rein subjectiver Wünsche, oder mit blossen Antipathien und Sympathien, die in einzelnen Fällen bis in das physische Behagen oder Missbehagen des Subjectes hineinreichen, zusammenhängen. Ein Talent dieser Art wird immer nur eine besondere Saite unseres Wesens in Vibration versetzen, oder zum Mitertönen bringen und uns daher auch nur in gewissen, der Gemüthsverfassung seines Besitzers verwandten Stimmungen für seine Wirkungen empfänglich finden. Die Trauer des objectiven Idealisten in der Kunst dagegen geht aus dem Schmerze an der der Welt fehlenden Vollkommenheit, oder an der Gleichgültigkeit seiner Mitmenschen gegen die Verwirklichung grosser Ideale hervor. Sein künstlerisches Sehnen ist daher ein beständiges Ringen und Kämpfen um diese Ideale, und zwar mit völliger Hintansetzung jener rein individuellen Neigungen und Abneigungen, innerhalb derer sich der Stimmungskreis des subjectiven Talentes abschloss; sein künstlerischer Triumph dagegen Darstellung des Sieges des Lichtes über die Finsterniss, der Freiheit über die Gebundenheit — mit einem Worte: Feier der Siege des Ideals.

In Uebereinstimmung hiermit sehen wir in der Musik Beethoven sich vorzugsweise derjenigen Kunstformen und Mittel bedienen, welche einem Inhalte Ausdruck leihen, der über den

Kreis nur individuellen Fühlens und Empfindens, daher auch über ein bloss individuelles Sehnen, Hoffen, Begehren, Entbehren, Entsagen u. s. w. hinausgeht. Wenn Beethoven das, was am tiefsten den inneren Menschen in ihm bezeichnet und ausmacht, zum Ausdruck bringen will, so wendet er sich dem Orchester zu, d. h. der Schwerpunkt seines Genies liegt im Sinfonischen, was sich auch darin zeigt, dass, wenn er sich zur Kammer- und Claviermusik wendet, auch diese noch vielfach den Sinfoniker verräth und anklingen lässt. In der Kammer- und Claviermusik wiederum hält er überall die grosse und bedeutungsvolle Form der Sonate fest, als deren Steigerung und Erweiterung wir die Sinfonie kennen lernten, während wir umgekehrt die subjectiven Talente sich hier den, dem individuellen Ausdrucke so viel zugänglicheren Formen des *Capriccio*, des *Phantasiestückes*, der *Variation*, (jedoch nicht der Variation im Rahmen der Sonate und nicht der *variation sérieuse*) der *Etude*, dem *Nocturno*, dem *Liede ohne Worte* und dem *Concertstück* u. s. w. zuwenden sehen — von *morceau de salon* gar nicht zu reden, denn für dieses ist auch das subjective Talent schon zu vornehm.

Den Beweis für das Gesagte liefern Talente, wie Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Chopin, Felix Mendelssohn und Robert Schumann, die, wenn wir ihnen auch zum Theil herrliche Nachblüthen der Sinfonie verdanken, sich in dieser Beziehung zu Beethoven doch entweder nur als nachahmende Talente verhalten, oder sich überhaupt nur in den erregtesten Momenten ihres künstlerischen Schaffens zur sinfonischen Form erhoben. Die Clavier- und Kammer-Musik, die Concert-Ouvertüre und das Concertstück sind im Allgemeinen die ihrer Begabung innerhalb der Instrumentalmusik weit entsprechenderen Ausdrucksformen. Sie steigen daher zu den grossen Formen der Sinfonie gewissermaassen nur ausnahmsweise empor, während Beethoven, wenn auch seine Claviercompositionen einen bedeutenden Theil seiner Werke ausmachen, zu diesen doch gewissermaassen herabzusteigen scheint, da das, was wir sein künstlerisches Glaubensbekenntniss und die Offenbarung seiner künstlerischen Totalität nennen möchten, sich uns vorzugsweise in seinen Sinfonien, seinen Clavier- und Violinconcerten, die sich unter seinen Händen abermals zu Sinfonien gestalten, in seinen Ouvertüren und denjenigen seiner Compositionen für Kammermusik erschliesst, die sich durch ihre grosse Form, die gewaltige und grosse Anlage ihrer Themata und die reichlicher benutzten Mittel dem Sinfonischen abermals nähern. Diesen Zug zum Sinfonischen finden wir, wie wir schon vorhin andeuteten, auch in vielen seiner Claviercompositionen, z. B. in den beiden ersten Sätzen der: *Sonata appassionata*, in der *Waldstein-Sonate*, in der grossen *Bdur-Sonate*

(„für das Hammerclavier“) op. 106 u. s. w. In diesen sehen wir entweder, wie in der letzteren, den Meister die Form der Sonate sprengen und zum Sinfonischen erweitern, oder die Ausdrucksfähigkeit des Claviers gewissermaassen bis in das Orchestrale steigern (wir erinnern in dieser Beziehung auch an den ersten Satz der *Sonate pathétique*) wodurch ja wiederum ein Beweis für unsere Behauptung, dass Form und Ausdrucksmittel der Sinfonie und des Orchesters des Meisters eigentliches Element seien, geliefert wird.

In ähnlicher Weise, wie bei Beethoven in der *Instrumentalmusik*, gelangt der objective künstlerische Idealismus bei Franz Schubert im *Liede* zu seinem höchsten Ausdruck.

Wenn sich der musikalische Liederdichter von vorwaltend subjectiver Idealität fast nur auf solche Lieder beschränkt, deren Inhalt den Stimmungen, Empfindungen und Gefühlen entspricht, die ihren ausschliesslichen Mittelpunkt im Subject des Künstlers finden, so sehen wir Franz Schubert, dessen Liederreichthum eine ganze Welt umfasst, verhältnissmässig nur selten einer solchen subjectivsten Stimmung Ausdruck leihen, in den meisten Fällen dagegen über die eigene Persönlichkeit hinausschreiten und sich in eine, aus den verschiedenartigsten Zuständen und Persönlichkeiten hervorgehende Empfindungswelt versetzen und hineinfühlen. — Doch documentirt sich die dem Künstler angeborene Objectivität auch noch in anderer Weise. Wir finden z. B. nicht nur das eigentliche *Lied* durch ihn vertreten, sondern fast mehr noch die, eine dramatische oder plastische Darstellung fordernde *Ballade* und *Romanze*. Darf man doch sagen, dass wir das, was den eigentlichen Schubert für uns ausmacht, ebenso sehr, wie im Liede, in seiner: *Gruppe aus dem Tartarus*, in Heine's *Am Meere*, in Goethe's *Erlkönig* und *Fischer*, in der *Forelle*, im *jungen Harfner*, in der *jungen Nonne*, im *Zwerg*, im *Wanderer*, in *Gretchen am Spinnrade*, in Schiller's *Alpenjäger*, in der Romanze des *Richard Löwenherz* aus Ivanhoe, im *König von Thule*, in *der Tod und das Mädchen*, im *Doppelgänger* und in unzähligen ähnlichen Compositionen besitzen. Nicht weniger in gewissen, die Schranken oder die Form des Liedes überschreitenden und der Ode in der Poesie vergleichbaren Gesängen, wie z. B. in Goethe's: *Grenzen der Menschheit*, *An Schwager Kronos*, *Freiwilliges Versinken*, Friedrich Schlegel's: *Waldesnacht*, die in Schuberts grossartiger Composition funfzehn gestochene Seiten umfasst, und manchem Aehnlichen. —

Was aber ganz besonders die ihm innewohnende Objectivität in ihr rechtes Licht setzt, ist der Umstand, dass er häufig gerade dadurch über den Gefühlsausdruck des Subjectes hinausgeht, dass er, statt des einzelnen Liedes, grosse zusammenhängende Lieder-Kreise in Musik setzt, die nicht nur sehr contrastirende Verhält-

nisse und Stimmungen behandeln, sondern auch in sich selber ein grösseres Kunstganze, von einem entweder vorwaltend epischen, dramatischen oder lyrischen Gehalt, darstellen. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die *Müllerlieder*, an die *Winterreise*, an den Cyklus der Gesänge aus Walter Scott's *Fräulein vom See*, an den Liederkreis zu Goethe's *Wilhelm Meister*, sowie zu desselben Dichters *westöstlichem Divan*; nicht weniger an die gewissermaassen eine ganze *Oresteia* bildenden Gesänge: *Orest auf Tauris* und *der entsühnte Orest*,*) an die, fünf Hefte umfassenden Gesänge Ossian's, sowie an vieles andere Verwandte.

Nun finden wir zwar, dass sich auch der subjective künstlerische Idealismus, in den Fällen, wo er sich dem Liede zuwendet, bis zu zusammenhängenden Liederkreisen zu steigern vermag; wir weisen in dieser Beziehung z. B. auf Robert Schumann's *Frauenliebe und Leben*, auf seine *Myrthen*, auf sein *spanisches Liederspiel* und auf sein *Deutsches Minnespiel*, aus Rückert's Liebesfrühling hin. Wir werden aber bemerken, dass diese Liederkreise entweder, wie die *Myrthen*, willkührlich vom Tondichter aus den verschiedensten Dichtern zusammengestellte, daher wieder aus subjectivem Belieben und dem Subjecte entsprechenden Stimmungen hervorgegangene Cyklen sind, oder aber, wie *Frauenliebe und Leben* und das *deutsche Minnespiel*, einen die Welt zartesten weiblichen Sehnens nnd Empfindens ausschliesslich umfassenden Gefühlskreis, der der Anlage und Neigung des Tondichters vorzugsweise nahe lag, behandeln. Vergleichen wir mit den letzteren Schubert's *Müllerlieder*, so haben wir es hier nicht nur mit der Schilderung der Empfindungen des Liebenden, oder der Liebenden zu thun, sondern zugleich mit den reizendsten und verklärtesten Naturschilderungen. Z. B. mit einer, in der Empfindung sich wiederspiegelnden und daher berechtigten Tonmalerei des Mühlbachs, seiner Wiesen und Blumenufer, der sich an ihn knüpfenden Nixenwelt, des ihn umgebenden Waldes und dessen würziger Luft, oder mit der plastischen Darstellung der Dorfkinder, die dem Pfeifen schnitzenden und mit der Müllerin grollenden Jüngling zuschauen, mit der treffenden Charakteristik des biederen Müllermeisters und des verhassten Jägers, mit der Mühle endlich und allem, was zu ihr gehört, und einem fast bis zur Anschaulichkeit sich entwickelnden Bilde der geliebten Müllerin, die wir somit nicht nur in ihrem Empfinden kennen lernen, sondern auch in ihrer jugendlichen Schönheit zu erblicken glauben.

Die *Müllerlieder* lassen ausserdem einen epischen Fortgang

---

*) Nachgelassene Werke, Lieferung XI.

gewahren; sie stellen eine, bis zu einem tragischen Ausgang sich steigernde und zusammenhängende Erzählung dar, in der sich der Tondichter überall, sowohl in Beziehung auf die einzelnen Stimmungsbilder, wie auf die Anordnung des Ganzen, den Intentionen des Dichters zu bequemen hatte. Dasselbe ist der Fall in der *Winterreise*, in Walter Scott's: *Fräulein vom See*, in *Ossians Gesängen*, in den auf Orest sich beziehenden Liedern u. s. w. Ueberall haben wir es mit einer Darstellung eines nicht blos individuellen Daseins und Empfindens, sondern mit einer zugleich in dem Einzelleben sich spiegelnden ganzen Welt zu thun, und es ist charakteristisch, dass die beiden Liederkreise, in denen dies gerade vorzugsweise geschieht: *Die Müllerlieder* und *die Winterreise*, zugleich auch die volksthümlichsten Schöpfungen der Schubert'schen Muse sind.

Wollte man uns hier Schumann's *Frauenliebe und Leben* als einen ebenfalls epischen, oder im Einzelgeschicke die Welt spiegelnden Liederkreis entgegenhalten, so wäre dies doch etwas gewagt. Wir schauen hier nur in das ganz subjectiv gefärbte Innere einer vereinzelten Frauenseele hinein; die Schilderung des eigentlichen Hergangs, um den es sich hier handelt: die Aufeinanderfolge von Liebe, Brautstand, Ehe, Tod des Geliebten, tritt nicht, wie in den Müllerliedern, mit in den Vordergrund, wird nicht selber dargestellt, sondern wir lernen das, was geschieht, nur in seinen Folgen, in seinen Wirkungen auf das Gemüth der Liebenden kennen. Von einer Spiegelung endlich irgend weiterer Beziehungen, also etwa der Natur und der Aussenwelt, ist absolut keine Rede. Auch Rückert's *Minnespiel* und *das spanische Liederspiel* sind, mit Ausschluss alles Epischen, nur lyrischer Natur. Es ist ferner bedeutsam, dass Schumann, wenn er wirklich das sich dem Epischen nähernde Lied oder Gedicht, daher die *Ballade*, oder eine kleine lyrische Erzählung in Musik setzt, meist zu den grossen Mitteln von Orchester, Chören und Soli's greift, so z. B. in *Der Rose Pilgerfahrt*, in Uhland's *Königssohn*, *Brautgesang*, *Der Sänger*, *Das Glück von Edenhall*, *Des Sängers Fluch*, u. s. w. Dies zeigt eben, dass er (so gross auch seine Bedeutung als subjectiver Lyriker ist) nicht, in der Weise Schubert's, Objectivität genug besass, eine Welt, die mehr als Stimmungen und Stimmungsbilder seines eigenen Inneren umfasste, plastisch im Rahmen der gewöhnlichen Ballade, d. h. in der Form des, von der einzelnen Singstimme vorgetragenen epischen Liedes darzustellen. Der grössere Umfang der Chor- und Orchestercompositionen, die vielfachen Farben der verschiedenen Instrumente und Stimmen sollen hier äusserlich und durch breitere Ausführung ersetzen, was an innerer Plastik und an einer gestaltvollen Darstellung durch wenige Striche gebricht. Die Balladen dagegen, die Schumann für Solo-Stimmen geschrieben hat, kommen,

wenn wir vielleicht *Belsazar* und *die beiden Grenadiere* ausnehmen, dem, was Schubert in einem solchen engen Rahmen zu leisten vermag, in keiner Weise gleich.

Nachdem wir objective Talente mit vorwaltendem Idealismus in der Musik besprochen, scheint es uns nothwendig, auch das objective Talent mit vorwaltendem Realismus in der Tonkunst durch einige Beispiele näher zu bezeichnen.

Die Kunst ist ein so ideales Gebiet, dass wir, wenn wir von einem vorwaltenden künstlerischen Realismus reden, darum bitten, einen solchen Ausdruck immer nur relativ zu verstehen. Künstler mit vorwaltend realistischer Tendenz werden daher nur insofern eine solche Bezeichnung verdienen, als ihnen, obgleich sie selber einer bereits dem Idealismus zugewandten Sphäre angehören, Talente gegenüberstehen, die eine verhältnissmässig noch weit prononcirtere Idealität gewahren lassen. Nur unter solchen Voraussetzungen kann von einem vorwaltenden Realismus in der Kunst die Rede sein, und wir haben uns derselben ganz besonders wiederum in derjenigen Kunst zu erinnern, die, wie wir erfahren haben, unter allen Künsten die idealste ist: wir meinen in der Musik.

Zeigten uns Beethoven und Franz Schubert, der eine das bedingte Genie, der andere das objective Talent mit vorwaltend idealistischer Tendenz, so begrüssen wir in Händel und Gluck und in Spontini und Rossini bedingte Genies und objective Talente mit vorwaltend realistischer Tendenz.

Händel's Realismus und Objectivität gehen schon daraus hervor, dass er in gewissem Sinne der Vater des musikalischen Epos, oder des Oratoriums, in jener in Wahrheit epischen Form ist, die dasselbe durch ihn erst erhalten hat. Wir wissen aus dem ersten Buche vorliegender Arbeit, dass keine andere Stylform in gleicher Weise, wie die epische, das Subject des Künstlers hinter der von ihm dargestellten poetischen Welt verschwinden lässt. Und zwar schon aus dem Grunde, weil diese Welt, als eine ausserhalb der Individualität ihres Darstellers befindliche, Aeusserungen der künstlerischen Subjectivität nur in sehr beschränkter Weise zulässt. Wenn nun auch in der Musik, als in der idealsten Kunst, selbst in der epischen Stylform die künsterlische Individualität häufiger und stärker hervortritt und demgemäss das epische Kunstwerk färbt und durchdringt, als in der Poesie, so thut sie dies doch in einem weit geringeren Grade, als in den Gattungen der lyrischen Stylformen der Tonkunst: nämlich im Liede, in der Kammer-, in der Orchester- und in der eigentlichen Kirchenmusik.

So verleiht denn auch Händel weniger den Empfindungen und Gefühlen die nur dem Subjecte angehören, als dem Heroismus, der Erhebung und der Trauer ganzer Völker und ihrer Helden

Ausdruck und Stimme. Er feiert mit gleicher Kraft und Hoheit Alexander den Grossen und die von ihm geführten Schaaren der Macedonier und Griechen, wie er um den Fall des, in der Vertheidigung seines Vaterlandes und seiner Freiheit hinsinkenden Darius trauert. Er versenkt sich in *Acis und Galathea* mit derselben Objectivität in die Götterwelt der Hellenen, wie er in einem *Samson, Josua* und *Judas Maccabäus* Jehova und das Heldenthum Israels feiert, oder wie er in *Belsazar* den Sturz der Ueppigkeit und Selbstüberhebung Babylons durch einen Cyrus darstellt. Und selbst im *Messias*, wo er sein individuellstes Glaubensbekenntniss ablegt, muss seine Persönlichkeit hinter der weltgeschichtlichen Bedeutung des von ihm dargestellten grossen Vorgangs: hinter der Erscheinung des der Welt verheissenen Erlösers, zurücktreten. Die durch Johannes den Täufer erfolgende Ankündigung des grossen Lichtes, das im Dunkeln aufgehen werde, die Schilderung der in Finsterniss wandelnden Völker, die Darstellung der zu den süssen Klängen der Schäferflöte auf dem Felde lagernden Hirten, der Hochgesang der die Geburt des Gotteskindes verkündigenden Engel, das Leiden des Lammes, das Toben der Heiden und ihrer, sich gegen die neue Ordnung der Dinge auflehnenden Könige, das *Halleluja*, in welches das ganze Weltall einzustimmen scheint und schliesslich die Ankündigung der Auferstehung sind die Momente, auf die der Tondichter das Hauptgewicht legt, während seine Individualität nur in einzelnen lyrischen Intermezzo's, als da etwa sind die Arien: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt:“ „Er weidet seine Heerde“ „Er ward verschmähet und verachtet,“ in den Vordergrund tritt.

Nie aber geschieht dies in den entscheidenden Momenten, wo alles darauf ankommt, uns den Tondichter über die von ihm geschilderte heroische Welt vergessen zu lassen. Der Beweis hierfür ist schon darin gegeben, dass der Schwerpunkt der Händel'schen Oratorien in deren Chören und nicht in deren Arien liegt. Die Chöre, die hier die Stimmen ganzer Völker repräsentiren, oder die uns Ereignisse von so hoher entweder mythischer, oder weltgeschichtlicher Bedeutung schildern, dass von ihrer Grösse nur eine staunende, jubelnde, oder erschütterte Menge, aber kein Einzelner, eindringlich genug der Nachwelt Zeugniss abzulegen vermag, lassen die Subjectivität des Tondichters hinter der von ihm dargestellten heroischen Welt scheinbar völlig verschwinden.

Am grossartigsten entwickelt sich diese Seite Händel's in seinem doppelchörigen Oratorium: *„Israel in Aegypten.“* Der realistisch-künstlerische Zug unseres Meisters tritt hier in der Vorliebe, so wie in der bewundernswerthen Meisterschaft und grossartigen Darstellungsweise hervor, mit der er uns die Wirkung der von Moses über Aegypten verhängten sieben Plagen ausmalt. Der

Chor: „Und es kamen unzählige Fliegen und stechende Mücken in ihre Häuser“, der durch die eintretenden Frauenstimmen, sowie die unaufhörlichen 32stel Figuren der Geigen einerseits die Beweglichkeit und Leichtigkeit, andererseits die die Sonne verdunkelnde Menge der kleinen geflügelten Plagegeister schildert; nicht weniger der seine Tonmassen wie ein wolkenbruchartiges Gewitter entladende Chor: „Hagel mit Feuer vermischt stürzt in Strömen auf das Land;“ der in den geheimnissvollsten Modulationen und dunkelsten Tonlagen sich langsam fortbewegende Chor: „Er sandte dicke Finsterniss über all das Land,“ in welchem sich die Stimmen zuletzt gleichsam von einander verlieren und durch vereinzelte Zurufe zu suchen scheinen; der Chor: „Er schlug alle Erstgeburt Aegyptens,“ in welchem die zwischen den Stimmen ununterbrochen einfallenden gewaltigen Viertelschläge des ganzen Orchesters das unaufhörliche Niederfallen der unsichtbar von dem zürnenden Jehova über Aegypten geschwungenen Geissel malen; die pastorale Schilderung in dem Chore: „Aber mit seinem Volke zog er dahin gleichwie ein Hirt;“ die Darstellung der sich über einander bäumenden Wogen und der gegen sie vergeblich ankämpfenden Krieger in dem Chore: „Aber die Fluthen überwältigten der Feinde Schaar“ und endlich die plastisch malerische Darstellung in dem Jubelchore: „Das Ross und den Reiter hat er in das Meer gestürzt“ — sind ebenso sehr unübertroffene Schilderungen der Majestät und der Macht der hülfreichen Gottheit, wie ergreifende Darstellungen der Wirkungen grosser, vom Tondichter in anschaulichster Weise gemalter Naturereignisse auf Völker und Könige.

Ein bedeutsam beweisender Zug für Händel's Objectivität ist auch die durch das Gleichgewicht, das er stets zu bewahren weiss, sich bei ihm erhaltende Ruhe in der Bewegung, die weder ein Zuviel des Jubels, noch des Schmerzes zulässt, sondern auch diese mildert und verklärt. Der alte Thibaut sagt in dieser Beziehung so wahr: „Händel ehrt als grosser gesunder Geist tiefe Trauer, kann aber niemand darin unmännlich verzagen lassen. Er weint, wie ein tröstender kräftiger Freund, mit dem Trauernden, deutet aber doch zuletzt immer wieder auf die Sonne hin; daher man sich auch oft nach seinen Trauerchören beruhigter und beseeligter fühlt, als nach den muntersten Dingen jetziger Empfindler.“*)

So gewichtig nun auch dieses von Händel im Schmerze sowohl, wie im Siegesjubel bewahrte Gleichgewicht und seine damit zusammenhängende Stellung über den von ihm geschilderten Ereignissen, Personen und Leidenschaften für seine Objectivität und für seinen, das Leben in dessen ganzem Umfange auffassenden Realismus

*) S. Thibaut: Ueber Reinheit der Tonkunst, S. 133.

ist, so beweisend ist jenes Gleichgewicht doch auch für die ihm eingeborene Idealität, da dasselbe eben nur aus dem Verschmolzensein der letzteren mit seinem Realismus hervorgehen kann, womit keineswegs gesagt sein soll, dass bei einer solchen Verbindung beider Anlagen Händel's Realismus sich nicht immer noch als deren *Major* geltend machen werde. Doch fehlt es seiner Idealität nicht an Momenten, wo dieselbe gewissermaassen in den Vordergrund tritt. Wir berührten in dieser Beziehung schon einige Arien aus dem *Messias*, deren auch seine anderen Oratorien immer einige ähnliche enthalten. Seine Idealität zeigt sich ferner auch darin, dass er in den Fällen, wo er den Heroismus besingt, den Helden und seine Thaten dadurch verklärt und heiligt, dass er beide entweder als die Verkörperung des Schönen und Grossen auf Erden, oder im Dienste der Gottheit und einer Idee darstellt.

In gleicher Weise wie Händel, als dem objectiven Realisten, ein Zug hoher Idealität verbleibt, zeigt sich umgekehrt in Beethoven das dem objectiven Idealisten stets bleibende Streben nach einer Steigerung seiner subjectiven Empfindungen und Gefühle zu denen der ganzen Menschheit; d. h. also nach einer Verwirklichung der eigenen schwankenden Herzenswünsche durch ein Ewiges, Unveränderliches, oder durch eine gegebene, wenn auch von idealen Zwecken erfüllte reale Welt. Wir gewahren einen solchen verklärten Realismus ebensowohl in dem Ernste, mit welchem Beethoven seine Subjectivität den strengsten Kunstformen unterzuordnen bemüht war, wie in seinem rastlosen Ringen nach dem hohen Ziele, seine Ideale zu den Idealen seines Volkes und seiner Zeit zu erweitern, so dass er wohl berechtigt war, mit Faust auszurufen:

»Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,<br>
Will ich in meinem innern Selbst geniessen,<br>
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,<br>
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen.«

Neben Händel und Gluck, als den Vertretern des bedingten Genies mit realistischem Gepräge, führten wir oben, als objective Talente derselben Gattung, Spontini und Rossini an. Das, trotz ihrer Objectivität, in ihrer Anlage bemerklich werdende realistische Uebergewicht beider Tondichter macht sich in allen ihren Schöpfungen geltend. —

Bezeichnend in dieser Beziehung ist es, dass uns Spontini als derjenige Meister entgegentritt, dem wir die Begründung der an die wirkliche Geschichte, oder doch an die realen Zustände und Culturverhältnisse früherer Zeiten sich anschliessenden, Oper, die darum auch die „historische" genannt wurde, verdanken. Seine *Vestalin*, die uns das mit dem Staate und den Grundgesetzen der alten römischen Republik verwachsene Priester- und Kriegerthum im Kampfe mit der Liebe und ihrem Heroismus

zeigt — sein *Cortez,* der sich an die wirkliche Geschichte der Eroberung Mexiko's anschliesst und ein, um seine Götzen und deren fanatische Priester sich schaarendes halbwildes Naturvolk in seinem Gegensatze zu den heldenhaften und abentheuernden Hispaniern des 16ten Jahrhunderts malt, sind sprechende Beweise hierfür.

In verwandter Art stellt sich uns Rossini dar. — Als Europa, nachdem es 1813 und 15 die Ketten der französischen Tyrannei gebrochen, bald darauf wieder in Erschlaffung versank, weil die bei seinem Kampfe in Aussicht genommenen hohen nationalen Ziele nicht erreicht wurden, war es Rossini, der die grosse Menge, die in materiellem Genuss Entschädigung für nicht errungene ideale Güter suchte, mit jenen auf nur sinnlich reizenden Tonwirkungen beruhenden Sirenenliedern einlullte, die die meisten seiner Opern kennzeichnen. Hätte Rossini nichts weiter als *Tancred, Moïse, Semiramide, Othello,* die *Gazza ladra* und die ihnen verwandten Opern geschrieben, so würden wir ihn zwar immer noch für ein ursprünglich ganz eminent begabtes, aber durch Charakterschwäche einem extrem-subjectiven Realismus verfallenes Talent erklären müssen. Da aber Epochen in seinem Leben eintraten, in welchen er sich zu jener höheren Energie und Verdichtung seiner künstlerischen Anlage aufraffte, denen wir einen *Tell* und den *Barbier von Sevilla* verdanken, so hat er sich einen Platz unter den objectiv-realistischen Talenten in der Tonkunst erstritten. — Im *Tell* nun und im *Barbier* tritt sein, trotz der in diesen Opern von ihm entwickelten Idealität, überwiegend bleibender Realismus in jenem, auch hier noch vorwaltenden sinnlich bestrickenden Reiz der Melodien und Instrumentirung beider Werke, so wie in der, wenn auch in einem verklärten Sinne realistischen Tendenz ihrer Stoffe hervor.

Um die Spiegelung der subjectiven und objectiven Charakter-Formen noch in einer anderen Kunst, als in der Musik, nachzuweisen, wollen wir hier einige Poeten von einem vorwaltend objectiven Realismus und Idealismus mit einigen Poeten der subjectiven Form beider Richtungen vergleichen.

Wir finden z. B. dass Heine und Lenau, in welchen einerseits ein subjectiver Realismus, andererseits eine subjective Idealität dominiren, in ähnlicher Weise, wie ihre Geistesverwandten in der Tonkunst, z. B. ein Chopin oder Schumann, (vorausgesetzt, dass wir den letzteren nur als Liedercomponisten auffassen) hauptsächlich Stimmungslieder oder Stimmungsbilder hervorbringen, d. h. eine Lyrik, die sich ebensowohl nur auf einen einzigen Moment beschränkt, als sie sich fast ausschliesslich um das Subject des Künstlers, als ihren beständigen Mittelpunkt, bewegt. Aus diesem Grunde gehen sie auch, wie

die derselben Gattung angehörenden subjectiv-idealistischen Talente in der Tonkunst, nur selten über das eigentliche Lied und die ihm verwandten knappen Formen hinaus.

Vergleichen wir nun Goethe und Schiller, in denen der objective Realismus und Idealismus in seiner grossartigsten Form, nämlich durch das Genie, vertreten ist, selbst nur in ihrer Eigenschaft als Lyriker, mit den oben genannten Dichtern, so finden wir, ebenso sehr wie die Liedform, bei beiden auch die *Ballade* entwickelt. Was Heine und Lenau in sehr vereinzelten Fällen in dieser Beziehung geleistet, sind entweder nur volksliedartige Andeutungen, wie Heine's *Loreley*, und in schwankenden Umrissen gegebene Situationen, wie sein *Ali Bey*, *der arme Peter*, *Childe Harold*, oder Dichtungen, in denen abermals besondere Stimmungen und gewisse, dem Subjecte behagende Zustände an die Stelle einer abgerundeten poetischen Erzählung treten. In Lenau's *Mischka* wäre der epische Kern der Dichtung vielleicht in einem einzigen Satze auszusprechen; Lenau vertheilt ihn auf sechs umfangreiche Gesänge und Schilderungen von Liebesgluth, Sehnsucht und Wirkungen des Geigenspieles eines alten Zigeuners; also wieder Stimmungen und Stimmungsmomente bilden den Hauptinhalt. Alles dies erscheint nur wie Ansatz und Versuch, wenn wir die Fülle von epischem Geist durchdrungener lyrischer Dichtungen, die wir Goethe und Schiller in dieser Gattung verdanken, damit vergleichen. Wo fänden sich bei Heine und Lenau Balladen in jenem Tone entweder ächt sagenhafter und volksthümlicher Erzählung, oder von gleicher Plastik der Darstellung, wie Goethe's: *Alexis und Dora*, *der Erlkönig*, *Die Braut von Corinth*, *Der Gott und die Bajadere*, *Johanna Sebus*, *Hochzeitlied*, *Der Zauberlehrling*, *der König in Thule*, *der Sänger*, *der Rattenfänger*, *der Todtentanz*, *Heidenröslein*, *Ritter Curt's Brautfahrt;* oder wie Schiller's: *Hero und Leander*, *der Kampf mit dem Drachen*, *der Alpenjäger*, *das Siegesfest*, *der Graf von Habsburg*, *die Kraniche des Ibykus*, *Die Bürgschaft*, *Der Taucher*, *Der Gang nach dem Eisenhammer*, *der Ring des Polykrates*, *der Handschuh* u. s. w. Wie sehr lösen sich die, in den genannten Dichtungen enthaltenen Gestalten, Schilderungen und Erzählungen von ihrem Dichter los, eine wie hochgesteigerte objective, Gestaltungskraft des poetischen Realisten und Idealisten setzen sie voraus. Bei Heine sind, im Vergleiche hiermit, höchstens Herr *Olaf* und *Don Ramiro*, bei Lenau vielleicht nur *Clara Hebert* als Gedichte und lyrische Cyklen zu nennen, die ein annähernd ähnlicher epischer Geist durchdringt. Während solche Productionen aber bei den beiden Letztgenannten als Ausnahme erscheinen, sind sie bei Goethe und Schiller das ihnen Naheliegende und Gemässe.

Und dann ist auch noch zu bemerken, dass der Thatbestand, den z. B. Lenau in seiner *Clara Hebert*, oder in seiner *Anna* auf einen ganzen Cyklus von Gesängen vertheilt, Schiller und Goethe höchstens zu einer einzigen Ballade Stoff geboten haben würde. Lenau verfährt hier eben wie Robert Schumann, der häufig, wie wir bereits berührten, wenn er ins Gebiet der Ballade schreitet, alle instrumentalen und vocalen Mittel aufbietet und zum Oratorium und den demselben verwandten Formen greift, um episch zu wirken. Ebenso greift auch Lenau, wenn er den Ton der Ballade anstimmt, zur entwickelteren epischen Form. Auch er will durch grösseren Umfang und weiteres Ausholen ersetzen, was ihm an epischem Geist und einer damit stets verbundenen plastischen Gestaltungskraft seines Stoffes, innerhalb des Gebietes der eigentlichen Lyrik, abgeht. Wer aber bereits einer kleinen, aus mehreren Gesängen bestehenden Epopoe bedarf, um einen vorzugsweise lyrischen, d. h. einen eigentlich auf die Grenzen der Ballade und Romanze einzuschränkenden Inhalt auszusprechen, zeigt gerade damit, wie subjectiv er ist. Denn er bedarf grosse Vorbereitungen, um uns sein Selbst vergessen zu machen und aus sich herauszugehen. Derjenige dagegen, der auch in engen Grenzen, nämlich selbst noch in lyrischer Form, episch zu sein vermag, documentirt hierdurch die ihm innewohnende grössere Objectivität. —

Aber nicht nur in der Ballade gehen beide grosse Dichter weit über eine subjective Welt und Weltanschauung hinaus; sie steigern und erweitern auch sehr häufig die enge Liedform bis zur *Ode* oder in das Odenhafte und schreiten dann auch hier, indem sie der grossen Form den ihr entsprechenden Inhalt verleihen, zu an Gestalten und Zuständen reichen, mitunter selbst den ganzen Kreis menschlichen Daseins umfassenden Darstellungen fort. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an Schiller's *Lied von der Glocke*, an seinen: *Spaziergang*, an seine: *Resignation*, an seine Gedichte: *Das Glück*, *Die Künstler*, *Die Freundschaft;* oder an Goethe's: *Zueignung*, *Wahrer Genuss*, *Mahomet's Gesang*, *Harzreise im Winter*, *Wanderers Sturmlied*, *Prometheus*, *Grenzen der Menschheit* und im Scherzhaften an: *Lili's Park*. — Der Reichthum geselliger Lieder endlich, die unseres Wissens bei Heine und Lenau gänzlich mangeln und die die Subjectivität des Künstlers schon darum in den Hintergrund treten, oder nur im Allgemeinen durchschimmern lassen, weil sie sich an eine grössere Gesammtheit wenden, ist ebenfalls bezeichnend für die Objectivität der genannten beiden Heroen. Es möge genügen, hier an die Goethe'schen Lieder: *Vanitas, vanitatum, vanitas; ergo bibamus; Kriegsglück*; *offene Tafel*; *Generalbeichte*; *Gewohnt, gethan; Tischlied*; *Dauer im Wechsel; Bundeslied; Die glücklichen Gatten*; *Zum neuen Jahr;* oder an Schiller's Hymne: *Der Triumph der Liebe*,

an seine Ode: *An die Freude*, an die: *Dithyrambe*, an die: *Punschlieder*, und den Rundgesang: *Die vier Weltalter*, sowie an die Gedichte: *An die Freunde* und: *An die Künstler* zu erinnern. —

Bei Goethe finden wir auch die, im objectiven lyrischen Talente vorhandene und gelegentlich seiner Schilderung in der Musik erwähnte Neigung zu cyklischen Dichtungen. Dass wir denselben bei Schiller nicht begegnen, ist wohl nur zufällig, da er dem, solchen Cyklen fast immer eigenthümlichen epischen Zug in Gedichten wie: *Die Glocke* und *Der Spaziergang* Ausdruck gegeben. Nun fehlt es zwar auch unter den lyrischen Dichtungen Lenau's und Heine's nicht an Zusammenstellungen, die, ihrer allgemeinen Form nach, den cyklischen lyrischen Dichtungen Goethe's an die Seite zu stellen wären. So z. B. Lenau's *Schilflieder*, oder Heine's *Traumbilder* und *Nordseelieder*. Vergleichen wir jedoch deren verschwommenen Inhalt, oder nur nominelle Beziehung aufeinander mit den, durch ihre verschiedenen Objecte in so bestimmter und verschiedener Weise gefärbten Cyklen Goethe's, als da sind seine: *römischen Elegien* und seine: *venetianischen Epigramme*, in denen wir nicht nur den Dichter und seine Geliebte, sondern auch das ihn umgebende Volksthum und die auf ihn wirkende Localität und monumentale Welt in plastischen Umrissen erblicken, oder mit seinen: *Paria*, seinem: *westöstlichen Divan*, seinen: *vier Jahreszeiten*, seinen, eine epische Folge darstellenden Liedern von der schönen *Müllerin* und seinen: *Sonettenkranz*, in welchem, neben dem Dichter, auch sein Mädchen redend auftritt, so finden wir, dass Heine und Lenau auch hier und im Gegensatze zu Goethe fast nur Stimmungen und Empfindungen, die ausschliesslich individueller Natur sind, austönen. Wir haben es bei ihnen nur mit Gefühlsschwelgereien, oder gar nur mit poetischen Launen zu thun, die sich gänzlich auf das Subject des Dichters beschränken, so dass sie auch da, wo sie an die Natur anknüpfen, wie eben in den Nordsee- und Schilfliedern, diese nur insoweit mit in ihre Schilderung hineinziehen, als sie dem eigenen Selbste und seiner Sentimentalität oder Sensibilität zum Spiegel dient.

Auch eine ihrer Form nach dramatische Lyrik ist für Goethe und Schiller in ihrem Unterschied vom Talente in seiner subjectiven Form bezeichnend; z. B. Schiller's: *Flüsse*, sein Gedicht: *Die Philosophen*, sein: *Archimedes und der Schüler*, *Hektor und Andromache*, sowie die hier wieder zu nennende Ode: *An die Freude;* oder Goethe's: *Wechsellied zum Tanze*, *Verschiedene Empfindungen an einem Platze*, *Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel*, *Rechenschaft*, *Das Blümlein Wunderschön*, *Der Edelknabe und die Müllerin*, *Der Junggesell und der Mühlbach*,

*Der Müllerin Reue, Wanderer und Pächterin, Die erste Walpurgisnacht* u. s. w.

Ueberall in Goethe's und Schiller's Liedern, Balladen und lyrischen Dichtungen ist heller Tag, Sonnenlicht, klarer Himmel, und im Zusammenhange damit erblicken wir festumrissene und bis zur Anschaulichkeit durchgebildete Gestalten. Goethe, als der objective Realist, spiegelt uns überdies noch die ganze Natur, und zwar nicht nur unter dem einseitigen Gesichtspunkte eines, durch ein besonderes Temperament, oder eine besondere Gemüthsanlage in seiner Darstellungsweise beschränkten Subjectes, sondern klar und rein, wie ein Strom oder ein See die Landschaft mit allem, was in ihr lebt und webt, spiegeln. Sein Scherz und Humor endlich, seine Lebenslust und naive unangekränkelte Empfindung wehen uns wie frische Morgen- und Waldesluft an.

Lassen wir, unmittelbar auf Goethe, Lenau auf uns wirken, so ist's, als treten wir aus einer schönen Wirklichkeit in eine phantastische Dämmer-Welt, deren Umrisslinien in einanderfliessen und dahinschweben, wie die Umrisse von Schatten- und Traumgestalten. Alles, was uns umgiebt und auf uns wirkt, ist hier wie in Mondschein getaucht, ist Sternenlicht, Abendroth und Gewitternacht. Auch in die Natur trägt der Dichter sein zerrissenes Innere hinein. Die Wolken stehen drohend am Himmel, oder flattern wild dahin; er kennt nur weinende Bäche, welkes, abfallendes Laub, klagendes Säuseln des Abendwindes im Schilfe oder Rohre; und selbst der Frühling ist ihm nur ein Sterben, die Rosen sein verströmtes Blut. Nichts ist ihm Gegenwart, er ist ganz Erinnerung an erstorbene Freude, ganz Sehnsucht nach Tod und Aufhören. Liebe, Freude und Glück sind ihm Trugbilder; alles ist ja nur Wahn, daher zweifelt er auch an allem; an der Wirklichkeit, am realen Leben und sogar selbst am eigenen Ich und dessen Dasein. Und in solchen Momenten streift der Dichter entschieden schon in das Gebiet des idealen Charakter-Typus in seiner extremen Form hinüber, dem sich die ganze reale Welt zu Schein- und Trugbildern verflüchtigt.

So bitter ernst es Lenau mit seinen Schmerzen und seiner Verzweiflung ist, so wenig gilt dasselbe von Heine. Dass wir in Heine, im Unterschied mit Lenau, als dem subjectiven Idealisten, den vorwaltend subjectiven Realisten zu erkennen glauben, findet gerade hierin mit seinen Grund. Nämlich darin, dass derselbe eigentlich immer — selbst da, wo die Leidenschaft anklingt — mit Bewusstsein leidenschaftlich wird, oder über sich selbst und sein Verhältniss zur Welt zu reflectiren vermag. Der subjective Idealist verliert bei solcher Gelegenheit die Welt und ihre realen Bedingungen völlig aus den Augen und kennt nur noch sein Ich, welches letztere so völlig in den Strom der in ihm

vorherrschenden Empfindungen oder Gefühle sich auflöst, dass ihm kein Raum mehr zu einem Besinnen, oder zu einem Sichbewusstwerden seiner Stellung zu seiner Umgebung übrig bleibt. Wie wenig dagegen Heine immer in den Fällen, in denen er tiefer ergriffen zu sein scheint, in Wahrheit ernsthaft bewegt ist, wie wenig ihm die von ihm ausgesprochene Empfindung oder Leidenschaft den realen Boden, der ihm eigentlich doch allein für das Wohlbefinden seines Subjectes eine entscheidende Bedeutung hat, unter den Füssen verschwinden lässt, zeigt uns eine ganze Reihe seiner Lieder. Wenn er z. B. anfängt:

»Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab.«

und dann mit dem Wunsche schliesst, er möchte nur noch einmal die Liebste sehen und vor ihr auf's Knie sinken, um sterbend zu ihr zu sprechen:

„Madame, ich liebe Sie."

so können wir ihm weder seine Liebe, noch sein Sterbenwollen ernstlich glauben. Was uns hier als der Humor der Verzweiflung geboten wird, ist eigentlich nur Blasirtheit und ein Coquettiren mit dem Schmerz. Der Dichter gefällt sich darin, sein Leiden und sein Selbst vor aller Welt zu bespiegeln und fühlt sich vielleicht noch an demselben Tage bei Austern und Champagner wieder beruhigt und getröstet. Aehnliches enthalten die Lieder: „Theurer Freund, du bist verliebt"; „Ich wollte bei dir weilen"; „Saphire sind die Augen dein," — „Habe mich mit Liebesreden"; „Wer auch zum ersten Male liebt," — „Habe auch in jungen Jahren"; „Selten habt ihr mich verstanden," — „Doch die Castraten klagten," — „Auf den Wällen Salamanca's", welche sämmtlich in der Abtheilung des Buches der Lieder: „Die Heimkehr" genannt, zu finden sind. Alle diese Dichtungen und eine ganze Reihe verwandter könnten ebenso gut als gelungene Persiflagen wirklicher Leidenschaften in einem Witzblatte stehen, während uns doch der Dichter glauben machen will, dass sie ernsthaft gemeint seien. Wenn uns demungeachtet Lieder, wie: „Ich weiss nicht, wass soll es bedeuten", oder „Du hast Diamanten und Perlen", die es durchaus verdienen, dass sie zu Volksliedern der deutschen Nation geworden sind, einerseits durch ihre hohe Poesie, andererseits durch ihre in Wahrheit schmerzliche Ironie tief bewegen, oder wenn uns in Gedichten wie: „Und bist du erst mein ehlich Weib"; „Die heiligen drei Könige vom Morgenlande" und: „Mir träumt, ich bin der liebe Gott", statt eines cynischen oder unwahren Humors, wahrer Humor erfreut, so beweist dies nur, dass Heine von Hause aus zu etwas Höherem, als zu einem nur subjectiven künstleri-

schen Realismus die Anlage in sich trug und dass er dies Höhere, wenn sich mit seinem Talente der Charakter gepaart hätte, auch erreicht haben würde; er wäre dann auch ein Charakter in der Kunst, in dessen von uns früher ausgesprochenen positiven Bedeutung geworden. Und hierin liegt seine hauptsächlichste Verschiedenheit mit Robert Schumann, welcher letztere ihm, bei sonstiger vielfacher Verwandtschaft, die auch daraus hervorgeht, dass er Heine's Lieder mehr als die irgend eines anderen Dichters componirte, als Charakter doch weit obsiegt und darum eine viel höhere und reinere Idealität bewahrte. Darum erscheint Schumann's Persönlichkeit auch als eine reicher entwickelte, wie die Heine's, und hiermit hängt es wiederum zusammen, dass er nicht nur diesem, sondern ebensowohl Lenau, an welchen er von der kranken und verdüsterten Seite seiner Anlage mahnt, wie Jean Paul, an den er durch die zuweilen bizarren frühesten Aeusserungen seines Talentes erinnert, ähnelt. —*)

Gerade aber dass auch Heine die Anlage zu Höherem in sich trug, macht uns seinen subjectiven Realismus, der uns bei weniger glänzender Begabung mitunter ganz erträglich erscheinen kann, weil wir von vornherein fühlen, dass wir keine weiteren Ansprüche zu machen haben, bei ihm häufig so unleidlich, da er hier nur einen inneren Widerspruch beschönigen soll, der in gewöhnlicheren Naturen gar nicht existirt. Aber auch so noch bleibt Heine nach Goethe das bedeutendste lyrische Talent der Deutschen, zugleich aber ein schlagendes Beispiel für unsere, in diesem Capitel ausgesprochene Behauptung, dass wir an den Künstler, wie an den begabten Menschen überhaupt, einen noch entschiedeneren Anspruch auf Entwickelung des Charakters zu machen haben, als dies im gewöhnlichen Leben der Fall ist, da er nur unter dieser Bedingung sich der ihm verliehenen Gabe werth zeigt und auch dann erst in Wahrheit eine Spiegelung eines, der durch die Charaktere gegebenen Typen in der Kunst ist.

Uebrigens haben wir noch zu bemerken, dass Heine, trotz seines von uns in ihm betonten Realismus, der sich auch in lyrischen Dichtungen wie sein: *Deutschland, ein Wintermärchen*, sowie überhaupt in einem ihm eingeborenen satyrischen und sceptischen Zuge zeigt, immer wieder, wenn wir ihn mit dem eigentlichen epischen oder dramatischen Dichter vergleichen, eine stark idealistische Färbung gewahren lassen wird, da ja alle Lyrik und mit ihr der Lyriker eine weit einseitiger entwickelte Idealität zur Voraussetzung haben, als das Epos, das Drama oder der Epiker und der Dramatiker. Ueberhaupt ist

---

*) Der Verfasser erinnert sich, Jean Paul's Portrait über dem Arbeitstische Schumann's unter Glas und Rahmen erblickt zu haben.

es nothwendig, immer wieder daran zu erinnern, dass der von uns betonte realistische oder idealistische Grundzug eines Talentes eine stets nur bedingte und in mannigfacher Beziehung relative Bedeutung hat. Wir können z. B. wie hier, zwischen zwei lyrischen Dichtern sehr deutlich das durch ihren vorwaltenden Realismus oder Idealismus bedingte gegensätzliche Wesen beider wahrnehmen, und dennoch wird sowohl der eine, wie der andere, wenn wir sie mit einem ächten Epiker vergleichen, eine vorwaltend idealistische Färbung zeigen.

Sehr wichtig für die Erkenntniss der verschiedenen und oft entgegengesetzten Besonderheiten des objectiven und subjectiven Talentes ist auch ihre Art, zu arbeiten. Es ist nämlich sehr charakteristisch, dass vorwaltend subjective Künstlernaturen länger an ihren Arbeiten feilen und bosseln, als vorwaltend objective, und dass unter den Charakter-Typen in ihrer objectiven Form der Idealist wiederum später zum Abschluss des Kunstwerks gelangt, als der Realist.

Wie lange Sebastian Bach und Beethoven, beide Vertreter des objectiven Idealismus in seiner gewaltigsten Form, an ihren Schöpfungen feilten und änderten, zeigen uns z. B. die verschiedenen Lesarten des *wohltemperirten Claviers*, sowie Beethoven's Skizzenbücher. Der Verfasser, der mehrere der letzteren gründlich in Rom einsah, woselbst sie sich im Besitz eines deutschen Landmannes befanden, führt als ein Beispiel des Ringens und Kämpfens, das die Productivität Beethoven's charakterisirt, an, dass der Meister zu einem scheinbar so einfachen Thema, wie das Motiv des Trauermarsches in der *Eroica* ein Paar Seiten lang Versuche und Ansätze macht, ehe dasselbe in der uns jetzt bekannten Gestalt stehen bleibt.*) Wir sehen, im Vergleiche hiermit, Händel und Mozart ihre Werke nicht nur rasch skizziren, sondern mitunter selbst ganz unvorbereitet auf das Papier hinwerfen, ohne spätere namhafte Aenderungen daran vorzunehmen. Wer die Partituren des *Don Juan* und der *Zauberflöte* im Originale eingesehen hat, wird sich erinnern, wie selten und wie Weniges der Meister darin durchgestrichen und verändert hat, während sich die Manuscripte der Partituren Beethoven's durch die darin vorgenommenen Verbesserungen manchmal bis zum Unleserlichen verdichten.**) Der Gegensatz der genannten

*) Einige Skizzenbücher Beethoven's und andere werthvolle Manuscripte befanden sich im Jahre 1851 noch im Besitze des seit vielen Jahren in Rom lebenden und daselbst auch gestorbenen Tonkünstlers Landsberg, eines geborenen Schlesiers, und gingen nach dessen Tode in den Besitz der musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin über.

**) Das Manuscript der Partitur des *Don Juan* befindet sich jetzt im

Meister setzt sich bis in ihre Handschrift fort. Die Handschrift Mozart's ist selbst in seinen Skizzen klar, durchsichtig, man möchte fast sagen, anmuthig; die Handschrift Händel's zeigt grosse deutliche und markirte Züge, während die Skizzen Beethoven's vielfach nur Andeutungen gleichen, oder unklar und verworren sind.*)

Vielfach ähnlichen Erscheinungen begegnen wir in der Poesie. Wir wissen aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, wie wunderbar rasch Goethe's *Hermann und Dorothea* entstand. Mit Recht war Schiller hierüber erstaunt, der sich mit einzelnen Acten des *Wallenstein* halbe Jahre hindurch quälte. Auch Schiller's Aeusserung, dass Goethe nur leise an den Baum zu rühren brauche, damit ihm die reifen Früchte in den Schooss fielen, während er selber sich jede künstlerische Production durch Kampf und Arbeit abringen müsse, ist ein bedeutsamer Fingerzeig für die verschiedene Weise, in der beide Meister arbeiteten. Nicht weniger endlich der bekannte Umstand, dass Schiller es liebte, die ihn beschäftigenden poetischen Pläne bis in's Detail mit seinem Freunde Goethe durchzusprechen, während dieser ein strenges Geheimniss über das, was er vorhatte, zu bewahren pflegte und dann häufig damit so plötzlich und überraschend hervortrat, dass das Dichtwerk fertig, wie die gewappnete Pallas aus dem Haupte des Zeus, in die Welt trat.**)

Während nun aber der künstlerische Realist rascher und leichter, der künstlerische Idealist dagegen langsamer und mühevoller arbeiten, scheint in Beziehung auf die Lebensdauer beider künstlerischer Geistes-Typen das umgekehrte Verhältniss einzutreten. Es ist, als wenn sich die idealistische Natur rascher am eigenen Feuer verzehre und weniger fest auf der ihr gegebenen schwankenden Basis wurzele, als die dem Leben und Dasein mehr befreundete realistische Natur. Dies gilt von den künst-

---

Besitz der Frau Pauline Viardot-Garcia, das der *Zauberflöte*, früher André in Frankfurt am Main gehörig, ward durch die musikalische Abtheilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworben. —

*) Wir knüpfen hier an, wie sehr sich die Handzeichnungen und ersten Skizzen Raphael's von den ersten Entwürfen vieler seiner grossen Zeitgenossen durch Abrundung, Klarheit und Anmuth unterscheiden. Einzelne Skizzen Albrecht Dürer's und selbst Michel Angelo's haben im Vergleiche damit ein krauses und wirres Ansehen. —

**) Warum dies bei gewissen Werken Goethe's, z. B. beim *Faust* und *Wilhelm Meister*, nicht der Fall war, bleibt späteren Erörterungen vorbehalten. Doch machen wir darauf aufmerksam, dass die frühesten rasch hingeworfenen Scenen des ersten Theiles von *Faust* in sich so vollkommen waren, dass Goethe nach einer langen Reihe von Jahren nicht viel an den vergilbten Blättern zu ändern fand. —

lerischen Charakter-Typen sowohl in ihrer objectiven, wie in ihrer subjectiven Form. Nehmen wir Mozart aus, in welchem aber, wie wir später erfahren werden, der objective Realismus nur einen Theil seines Wesens ausmacht, so finden wir, dass, während Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Robert Schumann und Chopin eine sehr kurze, Beethoven nur eine mässige Lebensdauer gewahren lassen, die im Vergleiche mit ihnen mehr positiven oder realistischen Naturen eines Händel, Bach, Haydn, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini und Auber durchgehends ein hohes Alter erreichen.*) — Aehnliches finden wir in der Poesie. Cervantes, Goethe, Voss, Wieland und Walter Scott erreichen ein sehr hohes Alter, während Schiller, Bürger, Byron, Heine, Lenau und Immermann frühe dahingehen und Shakespeare, obwohl von hoher Objectivität, zum Beweise, dass keine Regel ohne Ausnahme, ein Leben von nur mittlerem oder mässigem Umfange vollendet.

Eine weitere Verschiedenheit des objectiven Talentes vom subjectiven zeigt sich darin, dass das objective Talent eine weit grössere Bildungs- und Entwickelungsfähigkeit über sein ursprüngliches Auftreten hinaus gewahren lässt, als das subjective Talent. Hierin liegt aber zugleich eine der Ursachen, die ein scheinbar rascheres Fortschreiten des subjectiven Talentes veranlassen. Das subjective Talent erlangt nämlich durchschnittlich weit früher seine Reife und bringt in jüngeren Jahren sein ganzes Selbst zum Ausdruck als das objective Talent; ähnlich wie sich Frauen früher entwickeln als Männer, dann jedoch von diesen wieder überholt werden. — So finden wir schon in Schumann's frühesten Clavier-Compositionen, worauf Reissmann als auf einen charakteristischen Zug für den Meister hinweist, die ganze Individualität dieses Tondichters ausgesprochen,**) während ein Beethoven, Mozart, Haydn, Gluck und Händel erst weit später zu einer Darstellung ihrer künstlerischen Persönlichkeit gelangen. So haben eigentlich Händel und Gluck, und in gewisser Beziehung auch Haydn vor ihrem funfzigsten Jahre nichts geschrieben, das zu

---

*) So sehr auch Bach den objectiven Idealismus in der Kunst repräsentirt, so fand sein Wesen doch in der durch keinen Zweifel getrübten und ausschliesslichen Hingabe an den Geist des Christenthums und des Protestantismus eine so unerschütterliche Basis, dass er hierdurch, im Vergleiche mit Beethoven, der bis zum letzten Athemzuge nach dem Ideale als einem Unerreichbaren ringt, wiederum höchst positiv und zu verklärter Ruhe in sich abgeschlossen erscheint. Auch hier haben wir wieder ein Beispiel, wie sehr unsere Bezeichnungen grosser Künstler, als vorwaltender Realisten oder Idealisten, durch Zeit und Verhältnisse bedingt, d. h. also relativ sind.

**) Reissmann: Robert Schumann, sein Leben und seine Werke, Berlin 1865.

der Bedeutung, die sie heute für uns besitzen, wesentlich beigetragen hätte. Die Werke, in denen sich ihre volle Originalität und Grösse offenbart, gehören charakteristischer Weise ihrem Alter an.*) — Dies ist ganz erklärlich. Da nämlich das subjective Talent selten weit über den Kreis individueller Stimmungen, Empfindungen und Erlebnisse hinausschreitet und der Einzelne, wenn er sich völlig auf sein Selbst beschränkt, mag dasselbe noch so bedeutend sein, immer nur einem Punkte im Universum gleicht, so ist es bald mit der ihm zugänglichen Stoffwelt fertig und vermag dieselbe früher zu durchdringen, oder die darin umschriebene Bahn häufiger zu durchmessen, als das weit über sein Selbst hinausschreitende objective Talent. Bei diesem finden wir umgekehrt einen Fortschritt ohne Aufhören. Und wie das Bild eines mit dem Griffel zu ziehenden weiten und grossen Kreises langsamer und allmähliger entsteht, wie das des beschränkten, so erhalten wir auch von dem Umfange der künstlerischen Persönlichkeit des objectiven Talentes erst später ein abgeschlossenes Bild, wie von derjenigen des subjectiven Talentes.

Nachdem wir uns durch alles Bisherige sattsam davon überzeugt haben, dass ebensowohl das bedingte Genie, wie das künstlerische Talent treue Spiegel der ihnen im Leben entsprechenden Geistes-Typen sind, werden wir nunmehr erfahren, dass die Persönlichkeit, auch in jener ihrer reinsten und freiesten Form, wie sie aus dem vollkommenen Gleichgewicht beider Anlagen in der menschlichen Natur hervorgeht, ihr treues Spiegelbild in der Kunst besitzt, und zwar im Universal-Genie.

Erst dem Universal-Genie gegenüber haben wir es mit jener fast göttlichen Erscheinung und den von ihr ausgehenden, auf alle Bildungsstufen in gleicher Weise wirkenden Schöpfungen zu thun, von der wir im 12ten Capitel, bei der Besprechung der zu ihrer höchstmöglichsten Freiheit gelangten Persönlichkeit, handelten und die uns mit Stolz auf unser Geschlecht erfüllte, das solche Führer, die ihm gleich Helden auf lichten Bahnen voranschreiten, aus sich hervorzubringen vermag. Hier auch erst stehen wir dem Genie in seiner eigentlichsten und tiefsten Be-

---

*) Gluck schrieb erst mit 52 Jahren (1767) seine *Alceste*, welcher 1773 *Iphigenie in Aulis*, 1774 der umgearbeitete *Orpheus*, 1777 *Armide*, und 1779, also in seinem 65. Lebensjahre, *Iphigenie auf Tauris* folgten. Ebenso schrieb Händel erst mit 51 Jahren sein *Alexanderfest*, welchem dann erst in ununterbrochener Reihenfolge die grossen Oratorien: *Saul*, *Israel in Aegypten*, *Der Messias*, *Judas Maccabäus*, *Josua* und erst mit seinem 66. Jahre (1751) *Jephtha* sich anschlossen, die die Grundsäulen seines unvergänglichen Ruhmes sind. So begann endlich Haydn seine sogenannten: *Englischen Sinfonien* erst um 1790, also im Alter von 58 Jahren, während es bekannt ist, dass er seine *Schöpfung* mit 65 Jahren und seine *Jahreszeiten* als ein hochbetagter Greis schrieb. —

deutung gegenüber, während uns bei der Betrachtung des nur bedingten Genies, trotz aller Grösse desselben, doch immer noch ein Höheres als denkbar erschien.

Kant fasst im Begriffe „Genie“ Natur und Geist als Eines. Schiller sagt: Der Philosoph sei immer blos ein halber, nur der Dichter (daher in gewisser Beziehung auch der Tondichter und der bildende Künstler) der ganze Mensch.

In dem Ausspruche Kant's liegt schon ein Beweis für unsere Auffassung des Genies, als des künstlerischen Spiegels der zur vollen inneren Durchdringung aller Gegensätze gelangten Persönlichkeit. „Natur und Geist“ sind hier nur eine Umschreibung von Realität und Idealität, deren im Gleichgewicht erfolgende Verschmelzung, wie wir uns von der Besprechung der Geistes-Typen her erinnern, eben erst das Wesen der Persönlichkeit, ihrem sublimsten Begriffe nach, bezeichnete.

Darum ist auch nur das Universal-Genie, ausser der ganz normal entwickelten Persönlichkeit, frei zu nennen. Denn die dem bedingten Genie und dem objectiven Talente — welche beide, gleich der bedingten Persönlichkeit und den objectiven Charakter-Typen, immer eine, wenn auch noch so unbedeutende Einseitigkeit zur Voraussetzung haben — in ihrem eigenen Wesen gesetzten Schranken fallen bei dem Universal-Genie und der ganz normal entwickelten Persönlichkeit fort. Dies hat jedoch für den, auf der hohen Warte eines dieser beiden Typen stehenden Genius kein Schweifen des Blickes in's Vage und Grenzenlose zur Folge, indem das Geistes-Auge von hier aus, falls beide Anlagen in einem vollkommenen Gleichgewicht zu einander stehen, nach jeder Seite hin die Schranken berührt, welche ebensowohl der Realismus dem Idealismus, wie der Idealismus dem Realismus setzt. Ein auf solche Weise umfriedeter Horizont unterscheidet sich aber wiederum dadurch von allen, auf anderen Standpunkten zu überschauenden Umkreisen, dass seine Grenzen keine willkührlichen, keine durch das Subject bestimmten mehr sind, sondern ihre letzte Ursache in der durch eine ewige Weltordnung unveränderlich angelegten Geistesnatur der gesammten Menschheit finden.

Aber ist denn die Freiheit in der Kunst und im künstlerischen Schaffen allein beim Universal-Genie? — Wir stellten vorhin selbst schon das objective Talent als ein unausgesetzt fortschreitendes hin. Liegt nicht hierin auch schon Freiheit? — Eine gewisse sicherlich, aber nicht die ganze, nicht die beim Universal-Genie schon in seiner Anlage, d. h. schon im Voraus und noch ehe der Fortschritt anhebt, begründete.

Das objective Talent kann auch, trotz seiner Entwickelungsfähigkeit, falls dieselbe unterdrückt, oder auf falsche Bahnen geleitet wird, stehen bleiben, oder zurückschreiten. Es wird zwar,

wenn es im Rückschreiten begriffen ist, auch dann häufig, auch in seiner Verirrung, noch grösser erscheinen, wie das subjective Talent. — Seltener schon, ja vielleicht äusserst selten wird es vorkommen, dass das Genie in seiner bedingten Form in eine rückschreitende Bewegung geräth.*) Das Universal-Genie dagegen — soll eine Persönlichkeit wirklich diesen Namen verdienen — ist nicht abwärts zu drängen; es schreitet siegreich zu seinen Zielen, d. h. es ist in der Hauptsache, in der vom Geschicke ihm gegebenen geistigen Mission, unablenkbar von seiner zum Gipfel der Erfüllung führenden Strasse, unbestimmbar durch Einflüsse und Verhältnisse, weil es eben frei ist und dieses Freiheitsgefühl es über alle Verdüsterungen, Hemmnisse und Zufälligkeiten hinwegträgt.

Welche Mühseligkeiten mussten Shakespeare und Mozart, beide Vertreter des Genies in seiner reinsten Form, überwinden, aber sie waren nicht zu hemmen, oder zum Abirren zu bringen. Aehnliches zeigt uns Schiller, obwohl er das Genie nicht in seiner ganzen Universalität, sondern in jenen Grenzen darstellt, die uns die Persönlichkeit in ihrer bedingten Form gewahren liess.

Als ein weiteres Kennzeichen der am normal entwickelten Genie von uns gerühmten Freiheit, wie seiner Universalität, haben wir hier noch anzuführen, dass dasselbe nicht nur alle Stylformen

---

*) Dennoch bietet gerade die Tonkunst ein Beispiel für einen solchen Fall. Beethoven's letzte Streichquartette und Sonaten stehen dem Verfasser — und mit ihm manchem seiner, keiner Partei angehörenden, unabhängigen Fachgenossen — nicht so hoch, wie des Meisters Streichquartette, Kammermusiken und Sonaten, die sich um die *Cmoll-Sinfonie* gruppiren. Die zuletzt genannte Sinfonie wiederum steht ihm höher als die *neunte Sinfonie*, trotz der auch in dieser waltenden Genialität und Grossartigkeit. Vom Standpunkte der strengsten Kunstanforderungen sollen Form und Inhalt sich völlig decken, völlig gegen einander aufgehen. Dies geschieht in der 5ten, nicht aber in der 9ten Sinfonie. Hier bleibt ein ungelöster Bruch übrig, wie schon aus dem willkührlichen Abschluss des Ganzen hervorgeht, während die Cmoll-Sinfonie ihr Programm, das man mit dem Motto bezeichnen könnte: »Durch Kampf zum Sieg, durch Nacht zum Licht« völlig verwirklicht. — Der Verfasser hofft, dass man ihn einer solchen Anschauung halber nicht missverstehen, oder seinen Standpunkt, Beethoven gegenüber, mit dem eines Oulibicheff verwechseln werde. Als Tondichter zu enden, wie Beethoven, wäre wahrlich »wünschenwerthestes Loos«; an's Ziel gelangt, wie er zu scheiden, hiesse immer noch von einem Gipfel herab die Welt grüssen, zu dem seit dem Hingange des grossen Tondichters Niemand emporstieg, vor ihm nur Wenige sich erhoben. Wir zollen also gewiss auch der letzten Schöpfungs-Periode unseres Meisters unsere volle Bewunderung, können aber darum nicht so blind sein, diejenige Zeit seines Schaffens, in der er uns in seinem Zenith zu stehen scheint, zu unterschätzen. — Es dürfte unsern Lesern nicht uninteressant sein, dass Männer von der Bedeutung eines David Strauss (siehe dessen vermischte Schriften) und — wie der Verfasser sich aus einem Gespräche erinnert — eines Otto Jahn die hier entwickelten Ansichten mehr oder weniger theilen.

mit gleicher Objectivität erfasst und behandelt, sondern innerhalb derselben auch die, überall in der Kunst sich wiederholenden entgegengesetzten Ausdrucksweisen in gleicher Weise beherrscht. Auch die bedeutendsten objectiven Talente, ja selbst das Genie in seiner bedingten Form, wenden sich meist entweder der ernsten, oder der heiteren Seite des Lebens, entweder dem Tragischen, oder Komischen, dem Pathos, oder dem Humor zu. So bewegt sich, um in der Tonkunst zu bleiben, Gluck ausschliesslich im Tragischen, Beethoven vorwaltend im Pathetischen, da auch das *Scherzo*, wenn wir das der *Pastoral-Sinfonie* ausnehmen, bei ihm nicht, wie das Haydn'sche *Menuett*, direct humoristisch, sondern meist in einem tragischen, heroischen oder indirecten, d. h. in einem ironisch-humoristischen Sinne wirkt.*) So finden wir Klopstock immer weihevoll oder priesterlich gestimmt und Schiller, wenn wir *Wallenstein's-Lager* ausnehmen, auf das bekanntlich Goethe nicht ohne Einfluss blieb, fast ausschliesslich der idealen Seite des Daseins und Lebens zugewandt.**) Das Genie auf seinem höchsten Gipfel dagegen ist nicht nur gleich gross im Tragischen wie im Komischen, im Pathetischen wie im Humoristischen, sondern sogar im Stande, wie wir dies bei Shakespeare, Goethe und Mozart finden, den Ernst und den Humor in ein und demselben Werke, z. B. von Scene zu Scene, wechseln zu lassen und somit beide — da dies nicht allein äusserlich, sondern auch aus einer inneren Nothwendigkeit heraus geschieht — im höchsten Sinne zu verschmelzen.

Wir wissen bereits aus dem Vorhergehenden, dass Beethoven, Gluck und Schiller darum, weil wir ihnen die Universalität bestritten, deren Mangel sich, wie wir eben gesehen, auch darin zeigte, dass ihnen die Ausdrucksweisen des Tragischen und Komischen, des Pathetischen und Humoristischen nicht in gleicher Weise zugänglich waren, nicht aufhören, in der Kunst das Genie, im Leben die Persönlichkeit zu repräsentiren.

Einen sprechenden Beweis mehr hierfür liefert z. B. Schiller's grosse innere Freiheit. Dieselbe war, trotz seiner ihn scheinbar ganz beherrschenden Idealität, eine so gewaltige, dass sie

*) Aus diesem Grunde sind auch die direct humoristisch oder komisch sein sollenden Episoden im 1sten Acte des *Fidelio* entschieden die schwächsten dieses sonst so unvergleichlichen Werkes. Wir meinen das in dem Sinne, dass dieselben auch von einem tüchtigen Meister, der kein Beethoven hätte zu sein brauchen, herrühren könnten. Bei Rocco's Liede vom Werthe des Goldes für ein junges Liebespaar bleiben wir eher indifferent, als dass uns jene unwiderstehliche Heiterkeit ergriffe, die über uns kommt, wenn Mozart eine ähnliche Situation und Stimmung charakterisirt. —

**) Uebersetzungen wie: *Der Parasit*, *Der Neffe als Onkel*, und die Bearbeitung der Gozzi'schen *Turandot* können hier nicht als mitentscheidend in Betracht kommen. —

ihm den unbeirrtesten Blick in die Tiefen seines eigenen Wesens und eine völlig unabhängige Beurtheilung ebensowohl seiner, wie fremder Leistungen gestattete. Dasjenige Maass von Einseitigkeit, welches wir selbst noch beim objectiven Talente bemerken und durch das demselben eine völlig gerechte Beurtheilung seines geistigen Gegenübers unmöglich gemacht wird, ist bei ihm nicht mehr wahrnehmbar. — Dies beweist uns recht schlagend sein Verhältniss zu Goethe, an dem und durch den er, nach seinen eigenen Bekenntnissen, zu der Höhe hinaufwuchs, die wir an ihm bewundern. Eine solche einerseits vorhandene Unmöglichkeit, in Handlungen und Werken über das scharf markirte Gepräge des eigenen Wesens und der angeborenen ursprünglichen Anlage hinauszukommen, der sich andererseits die Fähigkeit gegenüberstellt, sich in der Auffassung und Beurtheilung jener Handlungen und Werke wieder über sich selbst emporzuheben, bezeichnet aber recht eigentlich das Wesen der bedingten Persönlichkeit, wie des relativen Genies.

Eine dieser Wesenheit entsprechende Geistesnatur finden wir nun, ebenso wie bei Schiller, Beethoven und Gluck, auch in Händel, Bach und Haydn entwickelt und wir haben daher diese Meister ebenfalls als bedingte Genies und Persönlichkeiten aufzufassen. Beethoven wird hierbei ein kleines Uebergewicht nach der idealistischen, Gluck und Händel werden eine kleine Verrückung ihres Schwerpunktes nach der realistischen Seite hin gewahren lassen, wobei wir natürlich wieder voraussetzen, dass der Begriff des Realistischen hier in jenem beschränkten und gemilderten Sinne verstanden wird, in welchem er reinen Kunstschöpfungen gegenüber überhaupt erst zulässig ist. Bei Haydn und Bach begegnen wir auch wiederum jenem für das bedingte Genie so charakteristischen Zuge, dass sie, ohne die Grenzen der ursprünglichen Anlage bis zur Universalität erweitern zu können, demungeachtet ihrem geistigen Gegenüber völlig gerecht werden. Es ist bekannt, wie lebhaft Sebastian Bach Händel verehrte und wie sehr er, wenn auch vergeblich, bemüht war, eine persönliche Zusammenkunft mit dem grossen Zeitgenossen herbeizuführen.*) Und der herrliche Brief Haydn's an den Fürsten Esterhazy, in welchem er Mozart's Universalität, im Gegensatz zu den ihm selber durch sein Talent gesetzten Schranken, betont, steht würdig neben ähnlichen auf Goethe bezüglichen Bekenntnissen Schiller's.**)

Wir vermögen daher, selbst unter den Heroen der Musik — nur einen einzigen Meister als den Repräsentanten des Universal-

*) Siehe Bitter: *J. S. Bach* I, 118 und 119.

**) S. Otto Jahn's: W. A. Mozart II, 37.

Genies in der Tonkunst anzuführen, woraus wir wieder ersehen können, dass das Genie auf dieser reinen Höhe zu den seltensten Erscheinungen gehört, die die Menschheit aus sich hervorbringt. Dieser Meister aber ist — wie uns schon Joseph Haydn sagte — Mozart. —

Dass Mozart in Paris nur einer flüchtigen Bekanntschaft mit der Gluck'schen Muse bedurfte, um seinen, würdig neben den höchsten Schöpfungen Glucks stehenden *Idomeneo* zu schreiben — dass er, als er Händel kaum gewahr geworden, dessen *Alexanderfest, Messias* und *Acis und Galathea* voll edeler Begeisterung neu instrumentirte und durch das reichere Colorit der modernen Orchestration neu verklärte, oder *in stilo di Händel* ganze Musikstücke schrieb, (wie z. B. einige fugirte Stücke und die bekannte Arie der Elvira) — dass er endlich, als er bei seinem Freunde Doles in Leipzig die erste Bekanntschaft Bach'scher *Motetten* gemacht, unmittelbar nachher seinen *Gesang der geharnischten Männer* componirte*), der in einer, bis dahin nur von Sebastian Bach selber ausgeübten Meisterschaft und Tiefe einen *Cantus firmus* mit in freier Bewegung um denselben herspielenden und im doppelten Contrapunkt geführten fugirten und canonisch gehaltenen Stimmen verbindet — dass ihm der noch junge Beethoven bei flüchtiger persönlicher Bekanntschaft bereits so sehr imponirte, dass er zu den Umstehenden sagte: „Der wird in der Welt von sich reden machen“**), ist freilich noch mehr, als die bei Bach und Haydn erwähnte Genialität und Objectivität. Wir sehen die letztere bei Mozart nicht nur einem Mitlebenden, oder sonst vielfache Anknüpfungen darbietenden Kunstgenossen, sondern gewissermaassen allen Heroen der Tonkunst gegenüber zur Geltung kommen und zugleich die durch die fremde künstlerische Persönlichkeit ausgeübten Wirkungen in das Schaffen des Meisters übergehen, ohne dass er dabei die eigene Persönlichkeit im entferntesten aufgäbe. —

Ehe wir weiter gehen, dürfte es nicht überflüssig sein, statt der bisher angeführten vereinzelten künstlerischen Typen, ein Paar gedrängte Uebersichten der in den Künsten sich darstellenden gegensätzlichen Talente und bedingten Genies, so wie der über ihnen thronenden Universal-Genies hier anzuschliessen. Dieselben machen natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, genügen aber doch vielleicht insofern, als sie einerseits von jeder Richtung einige Hauptvertreter anführen, während sie andererseits überall nur Zeitgenossen einander gegenüberstellen.

Doch haben wir vorher noch eine Eigenthümlichkeit zu berühren, durch die sich das künstlerische Universal-Genie, das

*) Im 2ten Acte der: *Zauberflöte.*

**) A. Schindler: Biographie Ludwig van Beethoven's, S. 24.

uns ja als die Persönlichkeit in ihrer reinsten Form gilt, kennzeichnet. Wenn nämlich ein in diesem Sinne verstandener Typus einerseits sowohl über dem bedingten Genie in seiner realistischen, wie in seiner idealistischen Form steht, so lässt er sich doch auch darum mit jedem derselben wieder in eine gegensätzliche Stellung bringen. Wir können also z.B. Raphael einerseits ebensowohl über Titian, als über das bedingte Genie in seiner vorwaltend realistischen Form, wie über Michel Angelo, als über das bedingte Genie in seiner vorwaltend idealistischen Form, stellen und doch mit beiden wiederum in eine gegensätzliche Beziehung bringen. Michel Angelo gegenüber wird Raphael, wie wir erst an einem andern Orte näher ausführen können, als der, der realen Welt Befreundetere und daher Objectivere, Titian gegenüber als der, einer idealen Weltanschauung Näherstehende erscheinen. In ähnlicher Weise erscheinen Goethe und Mozart, obgleich sie ebenfalls die künstlerische Persönlichkeit auf ihrer reinsten Höhe repräsentiren, Schiller oder Beethoven gegenüber als die an Objectivität und an Kraft der Darstellung des wirklichen Lebens ihnen überlegenen, während sie von diesen scheinbar wiederum im Pathetischen und Idealischen übertroffen werden. So erklären sich denn völlig die bekannten Dioskuren: Raphael und Michel Angelo, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, ohne dass deshalb die zuerst genannten Meister aufhörten, zugleich auch eine Stellung über den zuletzt genannten zu behaupten. Erst nach dieser Bemerkung werden unsere Uebersichten keinen Missverständnissen mehr ausgesetzt sein; besonders wenn wir noch hinzufügen, dass wir unter den angeführten „bedingten“ Charakter-Typen diejenigen Talente verstehen, die nur bedingungsweise, nämlich insofern wir uns gänzlich in den Geist ihres Zeitalters hineinversetzen, diese Bezeichnung verdienen.

In der Musik haben wir in Palestrina eine künstlerische Individualität, die, im Rahmen ihrer Zeit gesehen, universell erscheint, indem sie alles zusammenfasst, was vor ihr vereinzelt und in entgegengesetzten Richtungen geleistet worden, und die daher den Namen der künstlerischen Persönlichkeit verdient. Zugleich stehen aber Palestrina und Orlandus Lassus einander gegensätzlich gegenüber und stellen daher wieder eines jener künstlerischen Dioskuren-Paare dar, deren wir oben gedachten. Palestrina erscheint hierbei als der, unter den uns bekannten Einschränkungen anzuführende mehr realistische, Orlandus Lassus als der mehr idealistische Meister. — In allen folgenden Beispielen wird ebenfalls der zuerst genannte Name stets den Meister von verhältnissmässig mehr realistischer, der zuletzt genannte dagegen den Meister von verhältnissmässig mehr idealistischer Färbung kennzeichnen.

Wie im 16. Jahrhundert Palestrina und Orlandus Lassus, stehen im 17. Jahrhundert Alessandro Scarlatti nud Hein-

rich Schütz, oder Lully und Lotti einander gegenüber. Sie alle sind entgegengesetzte Charakter-Typen von nur bedingter Objectivität.

In gleicher Universalität, wie Palestrina über den entgegengesetzten musikalischen Typen des 16. und 17. Jahrhunderts, steht Mozart über den bedingten Genies und den nunmehr bedingungslos objectiven und subjectiven Talenten des 18. und 19. Jahrhunderts. Wie aber Händel einem Bach, oder Gluck einem Haydn gegenüber zu stellen sind, so ist auch Mozart (gemäss der möglichen doppelten Auffassungsweise des Universal-Genies, die wir oben berührten) einem Beethoven entgegen zu stellen.

An die genannten Heroen schliessen sich — sei es mit vorwaltendem Realismus, oder mit überwiegender Idealität — objective Talente von der Grösse eines Gretry und Mehül, eines Spontini und Cherubini, oder eines Rossini und Franz Schubert. —

Als Repräsentanten gegensätzlicher musikalischer Talente in subjectiver Form können Boieldieu und C. M. von Weber, oder Auber und Spohr angeführt werden. Auch Mendelssohn und Robert Schumann gehören hierher. Beide repräsentiren jedoch, ohne ein ihrer würdiges Gegenüber auf der entgegengesetzten Seite zu besitzen, subjective Talente mit vorwaltendem Idealismus, während sie unter sich (nämlich wenn wir uns ganz auf die Seite der subjectiven Idealität stellen) abermals einen Gegensatz gewahren lassen, bei dem Mendelssohn als der objectivere, Schumann als der subjectivere erscheinen, dem sich dann Chopin, noch weiter in das ideale Gebiet hinein, als eine abermalige Steigerung subjectiver Idealität, anschliessen würde.

Unter den musikalischen Charakter-Typen in extrem-subjectiver Form wollen wir hier nur zwei Meister nennen; und zwar aus dem Grunde, weil sie die Einzigen sind, die, auch an dieser Grenze reiner Kunstgestaltung angelangt, noch so bedeutend erscheinen und so Epoche machend in die Geschichte der Tonkunst eingreifen, dass sie nicht umgangen werden können. Es sind: Meyerbeer und Richard Wagner. — Auch diese stehen, innerhalb der durch sie gemeinsam gekennzeichneten Geistessphäre, wiederum in dem oben überall festgehaltenen inneren Gegensatze.

Gehen wir nun zur Poesie über, so stellt sich Homer als die, die bedingten objectiven Charakter-Typen des classischen Alterthums am gewaltigsten überragende und die ganze Kunstgestaltung jenes Weltzeitalters beherrschende Persönlichkeit dar.*) —

*) Die Frage, ob wir es mit dem einen, historisch nachweisbaren Homer, oder einem gewöhnlich mit dem Namen der Homeriden bezeichneten Dichterkreis und einer durch denselben erfolgten Zusammen-

Nächst ihm wäre Sophokles zu nennen, in welchem jene hohe Milde waltet, wie sie in allen Fällen aus der im Gleichgewicht erfolgenden Verschmelzung der Gegensätze hervorgeht. Zugleich aber steht Sophokles einer ruhigen und objectiven Betrachtung des Daseins näher, wie der leidenschaftlich bewegte und im Verhältnisse zu ihm mehr subjectiv erregt erscheinende Aeschylos. — In einer, wenn auch nur entfernt ähnlichen Beziehung stehen Virgil und Horaz im römischen Alterthum einander gegenüber. Sie vertreten, mit den Griechen verglichen, den dichterischen Realismus und Idealismus schon in seiner Abschwächung durch eine überhand nehmende und reflectirende Subjectivität, werden jedoch, am Ausgange des Blüthezeitalters griechischer Kunst, durch den subjectiv-realistischen Euripides gewissermaassen vorbereitet.

Wie Homer das ganze Alterthum, so überragt Dante die bedingt objectiven Charakter-Typen der Dichter des Mittelalters, unter denen wir Boccaccio und Petrarca, in der uns bekannten gegensätzlichen Stellung, aufführen.

Ueber den nicht mehr bedingt erscheinenden Geistes-Typen steht im 16. Jahrhundert Shakespeare als alles überragende dichterische Persönlichkeit da. Shakespeare und Cervantes sind aber zugleich wieder gegensätzliche Personificationen des Genie's in seiner bedingten Form. — Unter den objectiven dichterischen Talenten begegnen wir solchen gegensätzlichen Typen bei allen Culturvölkern. Auf der pyrenäischen Halbinsel z. B. in einem Camoens und Calderon; bei den Italienern in einem Ariost und Tasso; bei den Franzosen in einem Molière und Corneille, einem Voltaire und Rousseau; bei den Deutschen in einem Winckelmann und Klopstock, Lessing und Herder. — Goethe endlich steht wiederum als Persönlichkeit über beiden Richtungen, zugleich aber in seinem bekannten gegensätzlichen Verhältnisse zu Schiller.

Als gegensätzliche dichterische Charakter-Typen in subjectiver Form wären etwa: Voss und Bürger, Wieland und Jean Paul, A. W. von Schlegel und Ludwig Tiek, Walter Scott und Byron, Platen und Heine, Auerbach und George Sand zu nennen.

Unter den dichterischen Charakter-Typen in extremer Form endlich dürften die Gegensätze durch einen Kotzebue und Houwald, einen Heinse und T. A. Hoffmann, einen Mathisson

---

stellung der beiden grossen auf uns gekommenen Epopöen zu thun haben, ist uns an dieser Stelle unwesentlich. Es handelt sich hier um jene, in dem Gemüthe eines jeden von uns lebendig vor der inneren Anschauung dastehende Persönlichkeit, deren Bild wir an die, unter dem Namen Homer auf uns erfolgten dichterischen und ethischen Wirkungen knüpfen.

und Novalis, einen Dumas und Victor Hugo zu kennzeichnen sein.

Den bildenden Künsten gegenüber mögen uns vorläufig einige Namen grosser Maler genügen. Raphael's centraler Stellung unter den Meistern seiner Zeit, sowie der demungeachtet möglichen Auffassung seiner Persönlichkeit, als des geistigen Gegenübers von Michel Angelo, gedachten wir bereits. In demselben Gegensatz stehen die, das Genie in seiner bedingten Form repräsentirenden grossen Meister Titian und Albrecht Dürer, oder Leonardo da Vinci und Hans Holbein. — Gegensätzliche Talente in objectiver Form begrüssen wir in Paul Veronese und Correggio, Rubens und Rembrandt. Eben solche gegensätzliche Charakter-Typen in ihrer subjectiven Form dagegen in den Brüdern Caracci und Caravaggio, Poussin und Salvator Rosa. —

Als gegensätzliche Charakter-Typen in ihrer extremen Form endlich wären — falls wir die, vielfach bis zur höchsten Einseitigkeit getriebenen Richtungen der Malerei der Gegenwart unerwähnt lassen wollen — Ausgangs des 16., sowie im 17. Jahrhundert Peter Breughel, der Aeltere (auch der Bauern-Breughel genannt) und Peter Breughel, der Jüngere (auch unter dem Namen der „Höllen-Breughel" bekannt), sowie William Hogarth und Jacques Callot zu nennen.

Man mache sich mit der schöpferischen Thätigkeit, mit der Weltanschauung und dem Leben der angeführten Künstler gründlich bekannt und man wird ihre, hier nur von uns ganz im Allgemeinen angedeutete Stellung sich fast bei allen bis in's Einzelne bewahrheiten sehen. Sie sind in jeder Beziehung die treuen Spiegel der aus der menschlichen Doppel-Natur hervorgehenden Geistes-Typen.

Aus diesen Typen sind aber nicht allein Genie und Talent zu erklären, sie sind auch die Ursache von noch anderen und nicht weniger bedeutenden Erscheinungen in den Künsten.

Man hat, seitdem die Aesthetik eine Wissenschaft geworden ist, das Wesen von Manier und Styl in der verschiedensten Weise erörtert. Keine dieser Erörterungen vermochte indessen allgemein zu befriedigen. Es will uns fast scheinen, als ob der Grund hiervon nicht an den gegebenen Interpretationen liege, die meist scharfsinnig oder geistreich sind, sondern darin, dass man bisher den rechten Ausgangspunkt, von dem aus allein eine natürliche Erklärung von Manier und Styl möglich war, verfehlt habe.

Die treffendste unter den bereits vorhandenen Erklärungen giebt vielleicht A. W. von Schlegel. Er sagt: „Manieren heissen im gemeinen Leben Arten des äusserlichen Betragens, insofern sie Gewohnheit geworden sind. Man sieht also leicht, dass Manier

eine fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers bedeutet, die entweder in seiner Weise der Ausführung und Behandlung, oder schon in der Art, seine Gegenstände in der Idee zu fassen, liegen kann. Das Manierirte ist also eine unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer besonderen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung. In der Kunst aber, die als etwas Allgemeines, für Alle Gültiges betrachtet werden muss, ist die Hinzufügung des Individuellen, Persönlichen, beschränkend und negativ, während die Enthaltung davon das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange ist.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören, es zu sein. Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniss in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemessensten sind; durch die Wiederholung derselben müssen Gewöhnungen und besondere Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus dem Innersten unseres Wesens hervorgehen sollen, wie die der schönen Kunst sind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir sehen die Dinge durchaus nicht, wie sie an sich sind, sondern nach ihrem Verhältnisse zu uns, welches natürlich durch unsere ganze Persönlichkeit bestimmt wird. Wie ist es also möglich, in der Kunst nicht manierirt zu sein, ja nur zu merken, dass wir eine Manier haben?

Dadurch, dass wir nicht blos Individuen, sondern auch Menschen sind, d. h. etwas Festes, sich selbst Bestimmendes und allgemein Gültiges in uns tragen, an welches wir, wie an einen Maassstab, das Veränderliche, zufällig Bestimmte und ausschliessend Eigenthümliche zu halten vermögend sind. So wie die Sittlichkeit von uns fordert, unsere selbstischen Triebe aus Gehorsam gegen ein höheres Gesetz zu bezähmen, so wird die künstlerische Tugend (virtù, wie ja auch die Italiener eine vollendete Kunstfertigkeit nennen) darin bestehen, dass sich der Künstler, den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäussern weiss, dass er sich seinem Werke gleichsam unterwirft; und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüssen, doch eine Annäherung an Vollendung stattfinden kann, welche den Betrachter des Kunstwerks keine Manier mehr darin erkennen lassen wird.

Der Gegenstand der Kunst ist die Natur. Vollkommene Naturwahrheit zu erreichen, ist nicht möglich. Die Kunst, soll sie nicht einmal suchen wollen, weil sie über diesem Suchen ihren eigenen höheren Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur, als Gegenstand der Darstellung, ist für die Kunst nur Mittel

zu ihren Offenbarungen; durch jenes Bestreben würde sie die Natur zum letzten Ziel der Darstellung erheben, um im besten Falle, wenn es noch so sehr damit gelänge, wieder in blosse Natur überzugehen, während sie doch eine durchgängige Umbildung derselben nach Gesetzen des menschlichen Geistes sein soll.

Zwischen der Kunst und Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heisst, wie wir gesehen haben, Manier, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; Stil dagegen, wenn es den Rechten beider, sowohl der Kunst als der Natur, nicht zu nahe tritt: welches nicht anders möglich ist, als durch die dem Werke selbst eingeprägte Erklärung, es sei nicht Natur, und wolle sich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier ist also nur dadurch möglich, dass man einen Stil hat; nicht, wie Viele gemeint haben, durch völliges Uebergehen in die Natur, bis zur ununterscheidbaren Einerleiheit. Es versteht sich von selbst, dass wir hier mit dem Worte Stil noch etwas anderes meinen, als blosse Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch sein und gar nichts sagen; sondern Stil ist eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprincip, ein System der Kunst, aus wahren Grundsätzen abgeleitet; Manier im Gegentheil eine subjective Meinung, ein Vorurtheil, praktisch ausgedrückt. — — — —

— — — Das Urtheil über Stil und Manier, besonders über den Punkt, wo jener in diese, das Allgemeine in Besonderes übergeht, gehört zu den schwierigsten Punkten der Kennerschaft, und eben um diese sich anzumaassen, werden diese Worte so häufig gebraucht und nicht selten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die besondere Schicklichkeit des beiden zum Grunde liegenden Bildes aufmerksam machen. *Maniera* kommt offenbar von *manus* her, und bedeutet ursprünglich die Führung der Hände. Diese gehören mit zu unserer Person, und es können sich also dabei leicht körperliche Gewöhnungen einschleichen. *Stilus* dagegen ist der Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben. Dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unserer freien Thätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freilich die Beschaffenheit unserer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem anderen vertauschen." —*)

So viele bedeutsame Fingerzeige diese trefflichen Bemerkungen Schlegel's enthalten, so ist doch auch in ihnen der eigent-

---

*) Siehe A. W. von Schlegel's: kritische Schriften (Ueber Stil und Manier.)

liche Cardinalpunkt nur erst umschrieben oder umgangen, nicht aber eigentlich berührt.

Manier und Styl gehen aus dem innersten Wesen von Talent und Genie hervor; sie hängen daher durch diese wiederum auf das entschiedendste mit dem intellectuellen Gehalt und der ethischen und ästhetischen Bedeutung der Geistes-Typen zusammen.

Die Manier ist die künstlerische Ausdrucksweise des Talentes, und zwar des Talentes in allen seinen Abstufungen. Sie zeigt daher, wie dieses eine zwiefache Natur; d. h. wir haben eine realistische und idealistische Manier. Da nun aber auch der Realismus und der Idealismus in gleicher Weise ebensowohl subjectiv, wie objectiv sein können, so haben wir eine vierfach verschiedene Manier. Aber auch hiermit sind ihre Arten noch nicht erschöpft. Jede derselben kann, je nachdem das Talent, das sich in ihr äussert, durch Klima, Localität und Zeitströmungen so oder so beeinflusst ist, eine in der verschiedensten Weise gefärbte oder anders wirkende werden.

Was sind nun die sowohl innerlichen, wie äusserlichen Merkmale, durch die sich uns die Manier in den Künsten und im Besonderen in der Tonkunst kenntlich macht?

Wir haben hier zuerst eine Consequenz des Zusammenhanges von Manier und Styl mit dem Wesen des Talentes und Genie's zu berühren. Dieselbe offenbart sich darin, dass mit der sich steigernden Subjectivität des Künstlers auch seine Manier immer auffallender hervortritt, dass dieselbe dagegen mit der sich steigernden Objectivität des Künstlers immer mehr verschwindet, bis endlich der Styl an ihre Stelle tritt. — Also Selbstbeschränkung und Selbstbeherrschung ist die Voraussetzung des Styls; Schwäche aber gegen das eigene Selbst und Rücksichtslosigkeit gegen die Welt und das grosse Ganze, dem der Künstler angehört — mit andern Worten: Unfreiheit von unseren zufälligen persönlichen Stimmungen, Launen und Anwandlungen, sowie ein bornirtes Verachten der Natur, oder ewiger Schönheitsnormen sind der Grund der künstlerischen Manier. — Das Wesen von Manier und Styl lässt sich daher auch dahin definiren: Der Manierist setzt sein Selbst an die Stelle der Welt, es fehlt ihm an Achtung vor dem Gegebenen und vor der grossen sittlichen Forderung, das persönliche Belieben ewigen Kunstgesetzen unterzuordnen. Der Meister dagegen, der sich bis zum Style erhoben, dient der reinen und daher auf die unverdorbene menschliche Natur überall und zu allen Zeiten wirkenden künstlerischen Idee, der zu Liebe er jede selbstische Regung oder Anwandlung schweigen heisst. Während wir daher mit der Manier Selbstüberschätzung verbunden sehen, die sich in einzelnen Fällen bis zu einer unzurechnungsfähig werdenden Selbstvergötterung oder zu einer Art von Grössen-Wahn-

sinn steigern kann, sucht der stylvolle Meister seinen höchsten Ruhm darin, dass man sein Selbst über seinem Werke vergesse.

Man sieht also, der tiefste Grund von Manier und Styl ist ethischer Natur. Dieser Satz wird jedoch, um vollkommen wahr zu sein, noch gewisser Einschränkungen bedürfen.

Die Anlage eines Talentes ist, soweit wir unter derselben nur die natürliche künstlerische Begabung verstehen, bis zu einem gewissen Punkte hin unabhängig von der sittlichen Bedeutung eines Menschen. Schon die angeborene Anlage an und für sich kann im Voraus den Manieristen und Stylisten bedingen. Ob aber diese Anlage zu ihrer vollen Blüthe und Reife gelange, und, statt sich zu verstärken und über ihren ursprünglichen Umfang hinauszuwachsen, sich verringere und in einzelnen Fällen sogar selbst ganz vernichte, hängt von dem Hinzutreten des aus unserem Wollen sich hervorbildenden Charakters ab. Der Charakter wird den, seiner inneren Anlage nach extrem subjectiven und daher nur ärmlich angelegten Manieristen von seinen Uebertriebenheiten reinigen und zum subjectiven Manieristen steigern. Der, seiner Anlage nach, zu subjectivem Ausdrucke befähigte Manierist wiederum wird durch den in ihm sich entwickelnden Charakter verhindert werden, sich in Extreme zu verlieren, denen er ohne ernstliches Wollen und Bemühen verfallen würde. Zugleich aber wird er durch die hinzutretende Kunstform und durch den ihm in ihr verliehenen Halt, wenn er auch nicht zum objectiven Künstler zu werden vermag, doch seine Arbeiten zu einer Gediegenheit und Geschlossenheit steigern, die ihnen eine lange Dauer und, statt einer nur negativen, eine positive Wirkung auf Mit- und Nachwelt sichert.

Das seiner Anlage nach objective Talent wird sich zwar auch ohne den Charakter nicht in den Subjectivismus verlieren können, da zwischen der Anlage des subjectiven und objectiven Talentes (wie wir bereits erörterten) eine unausfüllbare Kluft gähnt; es wird jedoch in diesem Falle nichts Dauerndes leisten. Verbindet sich aber der Charakter mit ihm, so wird es sich zu jener Ausdrucksfähigkeit steigern, die man in der Kunst — und zwar ganz besonders in der Malerei — mit dem Namen der „grossen Manier“ eines Meisters bezeichnet. Von dieser aber zum Styl ist nur ein Schritt.

Dass aber der mehr oder weniger entwickelte Charakter so entschieden eine grosse oder kleine Manier zur Folge hat, darf uns nicht zu dem Trugschluss veranlassen, dass der Charakter, als solcher, hinreiche, irgend etwas Lebensfähiges, geschweige denn etwas Bedeutendes in der Kunst hervorzubringen. Denn wenn sich die künstlerische Anlage ohne Charakter unfähig erwies, Dauerndes und Reines in der Kunst hervorzubringen, so ist

umgekehrt der Charakter ohne Anlage nicht einmal fähig, auch nur Erträgliches in der Kunst zu Tage zu fördern. Wir haben es in diesem Falle höchstens mit handwerksmässigen Productionen einer ganz banalen Mittelmässigkeit zu thun. Der Charakter, mit dem sich keine Anlage verbindet, wird lernen, was zu erlernen ist, wird sich der Theorie, der Kunstform und aller Kunstmittel zu bedienen wissen, aber bei alledem nur Erzeugnisse der Schule liefern. Charakter also ebensowohl, wie natürliche Anlage müssen vorhanden sein und einander durchdringen, wenn wir es mit dem ächten Kunstwerke zu thun haben sollen.

Fassen wir nun alles bisher Gesagte zusammen, so werden wir sagen können, dass sich die mehr innerliche Seite der Manier hauptsächlich im Hervortreten eines mehr oder minder beschränkten Subjectivismus offenbare, der seinerseits wieder auf das Talent, und durch dieses auf die Geistes-Typen zurückzuführen ist. Ein solcher Subjectivismus wird sich vorzugsweise in der Wahl der Stoffe und deren Behandlung, nicht weniger in der Behandlung der Stylformen, sowie in der Vorliebe für dieses oder jenes Ausdrucksgebiet wahrnehmen lassen.

Die mehr äusserlichen Merkmale der Manier dagegen werden sich nicht, wie deren innerliche Seite, nur empfinden, fühlen und verstehen, oder ganz im Allgemeinen kennzeichnen lassen, sondern auch im Einzelnen und in einer, auch für unsere Sinne deutlicher und greifbarer hervortretenden Weise anschaulich zu machen sein. Wir werden dieselben in der Erfindung und Gestaltung der Motive, in der Behandlung der künstlerischen Form, daher besonders auch in deren Durchbildung und Gliederung, nicht weniger endlich — und hier erinnern wir wieder an die Schlegel'sche Ableitung des Wortes Manier von Gewohnheit — in gewissen, für das einzelne Talent charakteristischen Angewöhnungen, Sonderbarkeiten und sich wiederholenden Lieblingswendungen nachweisen können.

Solche und andere, auch äusserlich sich kennzeichnende Merkmale der Manier durch alle Künste hindurch zu schildern, würde den Umfang dieses Capitels unverhältnissmässig gross werden lassen. Demungeachtet erscheint es nothwendig, diese Merkmale wenigstens in einigen Beispielen dem Leser anschaulich zu machen. Da nun die Tonkunst der Mittelpunkt unserer Darstellung ist, so liegt es einerseits nahe, unsere Beispiele dort zu wählen; andererseits haben wir aber auch noch eine besondere Veranlassung hierzu in dem Umstande, dass die Tonkunst gerade diejenige Kunst ist, in der Manier und Styl bisher weder deutlich unterschieden, noch auch jemals im Einzelnen dargestellt worden sind.

Ehe wir jedoch hier weiter gehen, haben wir noch zu be-

merken, dass nicht nur der Einzelne, sondern auch ein ganzes Zeitalter, d. h. für die Kunst, eine ganze Epoche ihrer Entwickelung ihren besonderen Styl, oder ihre besondere Manier besitzen können. Dies hindert jedoch nicht, dass das einzelne Talent in einer Kunstepoche, die ihren besondern Styl besitzt, zur Manier herabsinkt, und dass umgekehrt der einzelne Meister einer Kunstperiode, die der Manier verfallen ist, sich für seine Person bis zum Styl erhebt. Wenn wir daher von der Manier eines Künstlers der zuletzt genannten Art reden, so bleibt er demungeachtet sowohl über die Manieristen einer bestimmten Zeit, wie auch über die Manieristen, die eine individuelle Manier besitzen, erhaben. Lässt er doch von der Manier nur das gewahren, was man als den allgemeinen Habitus seines Zeitalters kennzeichnen könnte. Trägt er dieselbe doch nur wie ein Kleid, das zwar die Oberfläche, nicht aber den Kern und das Innere seiner Persönlichkeit berührt oder kennzeichnet.

Dies bitten wir festzuhalten, wenn weiter unten von der Manier Händel's die Rede ist, im scheinbaren Widerspruche damit, dass wir ihn oben unter die Genies, d. h. unter die Meister, deren Vortragsweise sich bis zum Styl erhoben hat, zählten. Bedingungslos kann erst dann vom Stylisten und Manieristen in der Kunst gesprochen werden, wenn die geschichtliche Zeit derjenigen Kunstepochen, die ihren besondern Styl oder ihre besondere Manier besassen, vorüber ist und an ihre Stelle die individuelle Entwickelung eines jeden einzelnen Meisters tritt.

Was sind nun also die auch äusserlich hervortretenden Kennzeichen der musikalischen Manier? —

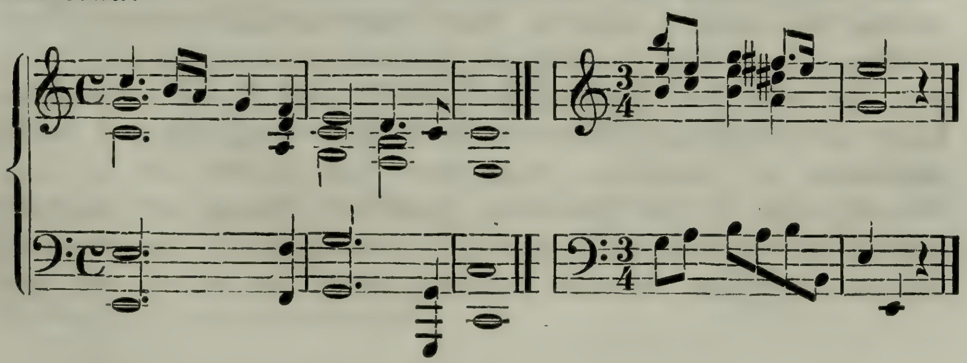
Wir haben in dieser Beziehung zuerst die Manier ganzer Zeitalter in's Auge zu fassen. Wählen wir uns zu diesem Behufe einerseits den musikalischen Perrücken-, andererseits den musikalischen Zopf-Styl.*) Dass wir, dem Sprachgebrauche folgend, hier von „Styl" reden, darf uns nicht beirren, denn wir haben es in Wahrheit in den eben angeführten Stylen nur mit der Manier zu thun. Dies zeigt sich besonders darin, dass der wirkliche Styl eines Zeitalters gewissermaassen organische Vorbedingungen seiner Existenz hat. Er hängt mit der Entwickelung und dem Geistesgehalte gewisser, für eine ganze Periode in ihren Grundzügen unabänderlich sich behauptender Kunstformen und ihrer

---

*) Wir machen diesen Unterschied mit Bezug auf eine frühere und spätere musikalische Manier und setzen den *Perrückenstyl* etwa in das 17. und die erste Hälfte des 18., den *Zopfstyl* dagegen in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies stimmt in gewisser Weise mit den Zeitaltern, in welchen die genannten Haartrachten Mode waren. Die Perrücke fing Mitte des 16. Jahrhunderts, der Zopf etwa um 1725 an sich allgemeiner zu verbreiten. Doch trugen Händel und Bach (gest. 1759 und 1750) noch Perrücken, Haydn, Hasse und Graun (gest. 1809, 1783 und 1759) dagegen den Zopf.
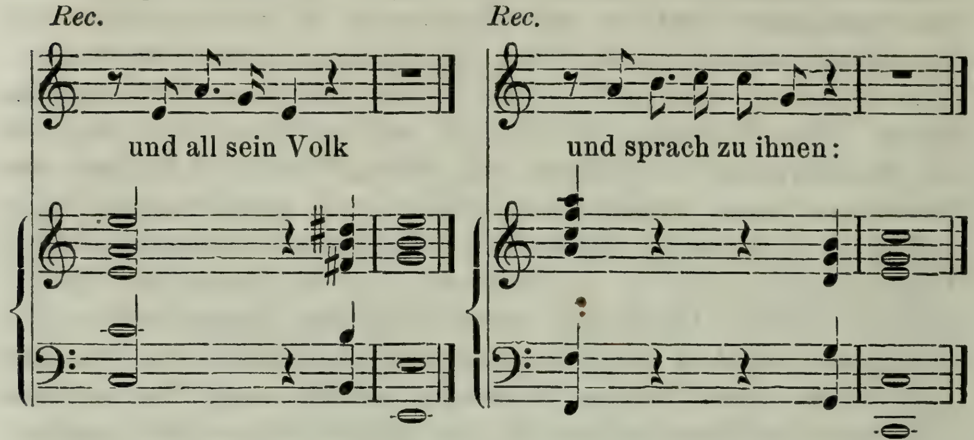
Theile zusammen, wie wir solche in der Baukunst im romanischen und gothischen Styl, in der Tonkunst in den musikalischen Stylformen des 16ten und 17ten Jahrhunderts finden. Die Manier eines Zeitalters dagegen fügt dem Nothwendigen das Ueberflüssige hinzu. Die Kunstform ist schlaffer und geistloser geworden, sie ist gewissermaassen erstorben. Die Manier wächst daher aus dem Festhalten eines früher lebensvollen, weil durch seinen Inhalt geforderten, nunmehr aber zur Schablone gewordenen künstlerischen Organismus hervor, in welchem meist an die Stelle der, die gesammte formale Gliederung durchdringenden künstlerischen Idee eine innere Hohlheit und Leere tritt, die weder durch äusseren Aufputz, noch durch Zuthaten verborgen werden mag. Darum lässt sich auch bei Kunstwerken, die die Manier einer Zeit repräsentiren, vieles wegstreichen und vom Organismus des Ganzen ablösen, ohne dass dieser hierdurch geschädigt erscheint. Wir haben es bei solchen Gelegenheiten nämlich immer nur mit Anhängseln und Einschiebseln, oder mit einer Modegewandung und Tracht zu thun, die, wie wir bereits erwähnten, den inneren Kern des Kunstwerks gar nicht, oder nur oberflächlich berührt und mit diesem nur äusserlich, nicht aber innerlich in Zusammenhang steht. Sind doch auch Perrücke, Zopf, Reifrock, Schleppe, Schönheitspflästerchen, Puder, Schminke und Schuhe mit lächerlich hohen Absätzen nicht den damit Bekleideten nothwendige Dinge, sondern für sie überflüssige Anhängsel und Zuthaten.

Sehen wir uns nun unter diesem Gesichtspunkte zuerst den musikalischen *Perrücken-Styl* an, also etwa das Zeitalter Händel's oder Telemann's. Wir finden hier diese Zuthaten z. B. in den häufig überflüssigen und breit angelegten Introductionen einer jeden Arie, die uns das Motiv, das wir nachher noch so häufig hören sollen, schon im Voraus in seiner ganzen Ausdehnung vorführen. Wir finden dieselben ferner in den stereotyp feststehenden und häufig ebenfalls ohne Verlust für das Ganze zu kürzenden oder zu streichenden Zwischenspielen, Reprisen und Nachspielen. Nicht weniger endlich in der bequemen Vorliebe für Sequenzen, für pomphafte Rouladen des Solo-Sängers, oder in der meist unveränderlich feststehenden Formel der Halbschlüsse und Schlüsse, wie etwa:



Desgleichen in den hergebrachten bekannten Recitativschlüssen:







Gleichem oder Aehnlichem begegnen wir durchschnittlich bei allen Meistern jener Zeit, mögen sie, dem Grade ihres Talentes nach, noch so weit von einander abstehen, oder in ihrem Kerne die grösstmöglichsten Verschiedenheiten für den Tieferblickenden gewahren lassen. Darum hat denn auch eine, einem ganzen Zeitalter eigenthümliche Manier jene Grund-Physiognomie, oder jene Familienähnlichkeit zur Folge, die wir bei ganzen Reihen von Meistern derselben Kunstepoche bemerken. Dem ungeübten Ohre erscheinen sie verwandter, als sie es eigentlich sind, und zwar um so mehr, da selbst das Genie in schwachen Stunden, oder in Momenten der Erschlaffung, sich auf die Manier seiner Zeit beschränkt.

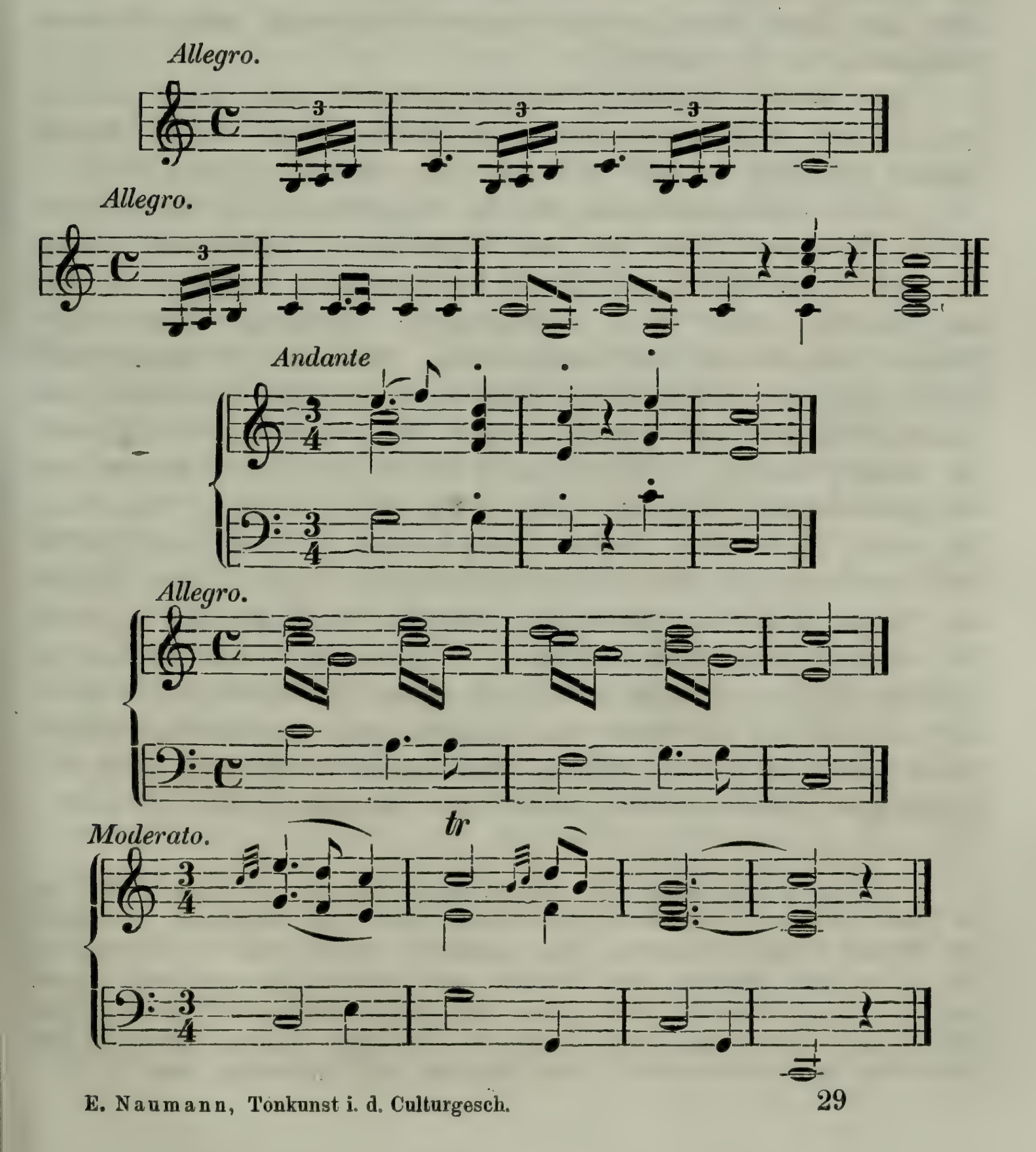
Während aber die kleineren Talente diese Manier nur in den seltensten Fällen durch einen besonderen Geistesgehalt beleben, erhebt sich freilich ein Meister wie Händel in den Momenten tieferer Erregung himmelhoch über dieses Durchschnitts-Niveau seiner Zeitgenossen. Er führt dann den Beweis, dass der Genius auch den schon erstorbenen Leib, durch Einhauch einer neuen Seele, von den Todten zu erwecken vermag.

Als die Epoche des *Zopf-Styls* in der Musik möchten wir das Zeitalter Hasse's, Michael Haydn's, Paesiello's, Salieri's, Cimarosa's, Weigl's, Graun's und Anderer bezeichnen. In den Arbeiten dieser Meister zeigt sich die Manier nicht mehr allein darin, dass die Kunstform zur blossen Schablone geworden ist, sondern auch in jenen unzähligen *Fiorituren*, *Prall-Trillern*, *Mordenten*, *Coloraturen*, *Cadenzen* und inhaltslosen *Passagen*, die denselben Eindruck hervorrufen, den in der bildenden Kunst die Schnörkel, Aufbauschungen, Schneckenlinien und hohlen Zierrathen an Gebäuden, Sculpturen und Möbeln der Rococo-Periode, oder die auf Schrauben gestellten Phrasen und das hohle Pathos der Dichter der Zopfzeit der deutschen und französischen Poesie bewirken. In allen Künsten haben wir es hier nur noch

mit dem Flitter und Tand einer zufälligen Mode und mit einem Zeitalter zu thun, dem in seiner Verkommenheit diese Anhängsel mehr gelten, wie der Kern der Dinge. Mit jenen Schöpfungen daher, von denen Faust sagt:

»Eure Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.«

Das Genie freilich zeigt auch der so weit entwickelten Manier des *Zopf-Styls* gegenüber seine unbesiegbare göttliche Kraft. Meister wie Joseph Haydn und Mozart lassen die Manier ihres Zeitalters nur noch so nebensächlich gewahren, dass sie dieselbe in allem Wesentlichen ganz abschütteln. Es wäre daher nichts ungereimter, als aus dem Grunde von einer Manier Mozart's zu reden, weil wir bei ihm häufig Figuren, Rhythmen und Phrasen, wie z. B. den hier folgenden begegnen.



Wir finden solche musikalische Anfangs-, Schluss- oder Interpunktions-Zeichen ebenso häufig bei seinen Zeitgenossen, z. B. bei einem Gluck, Haydn, Hasse, Süssmayr, Cimarosa, Dittersdorf. Bei Mozart sind sie jedenfalls weiter nichts, als das damals übliche Costüm seiner dramatischen Personen, oder die zu seiner Zeit modische Fassung des musikalischen Gedankens, dessen Kern von ihnen kaum berührt, geschweige denn durchdrungen wird. — Besitzen doch selbst unendlich geringere Talente wie Mozart noch die Kraft, sich ausnahmsweise völlig über die Manier ihrer Zeit zu erheben, oder dieselbe bis zu einem gewissen Punkte zu vergeistigen und zu mildern.*)

Gehen wir nun von der Manier ganzer Zeitalter zu der musikalischen Manier über, wie sie sich in der einzelnen Individualität, daher als die ausschliessliche Vortragsweise dieses oder jenes besonderen Meisters kundgiebt. — Auch hier haben wir die Manier zuerst wieder ihrem geistigen Gehalte nach und dann erst nach ihren formalen und anderen äusserlich wahrnehmbaren Besonderheiten zu prüfen. —

Die Manier einzelner Meister scheidet sich, wenn wir sie geistig und innerlich nehmen, in gleicher Weise wie die Manier ganzer Zeitalter, in eine realistische und idealistische.

Es ist charakteristisch für die realistischen Manieristen, in der Tonkunst, dass sie sich überwiegend gern dem Gebiete der Oper zuwenden. Denn die Oper vermag einerseits weitaus am meisten unter allen musikalischen Stylformen das reale Dasein künstlerisch wiederzuspiegeln, während sie andererseits durch eine der vollen Wirklichkeit sich nähernde Darstellung am ausdrücklichsten und unmittelbarsten auf grosse Massen Eindruck zu machen strebt. — Den Beweis hierfür bieten uns Meister von der überwiegend realistischen Natur eines Gretry, Spontini, Rossini, Boieldieu, Auber, Meyerbeer, Halevy und Verdi. Wir besitzen von ihnen fast ausschliesslich Opern, oder kennen ihr Talent doch nur durch das, was sie innerhalb des Gebietes der dramatischen Musik geleistet. — Spontini's wie aus Erz gegossene Themen und stark entwickelte Marschrhythmen; Rossini's, auf Kosten der Harmonie und Innerlichkeit entwickelter Reichthum einer die Sinne gefällig einwiegenden Melodie; Auber's prickelnde und tänzelnde Motive und Rhythmen; Meyerbeer's

---

*) Eine solche Kraft, die verkommene Manier der eigenen Zeit bis zu einem gewissen Punkte zu überwinden, oder zu idealisiren, behauptet das Talent in allen Künsten. Die *katholische Kirche* und der *Zwinger* in Dresden sind, obgleich dem Barock- und Rococo-Styl angehörig, immer noch von ansprechender, glänzender oder doch malerischer Wirkung, während ohne Talent ausgeführte Bauwerke derselben Gattung entweder nur überladen und verschnörkelt, oder nüchtern und langweilig sind.

Eklekticismus und Effecthascherei, so wie seine Neigung, seinen Opern durch Gesänge, die den Geist einer besonderen geschichtlichen Epoche athmen, ein realistisch-historisches Gepräge zu verleihen; Halevy's mit wahrhaft drastischen Tonmitteln versuchte musikalische Illustration von Gräuel-Scenen, z. B. der Verbrennung seiner *Jüdin* auf offener Bühne; Verdi's, in der Nachahmung von Dumas angestellter Versuch, eine *Lorette* und die Schwindsucht, die sie sich zugezogen, durch ein an Caricatur grenzendes musikalisches Pathos zu verherrlichen, hängen mit dem mehr oder minder einseitig realistischen Naturell dieser Meister und ihrer daraus sich entwickelnden Manier zusammen.

Es könnte auffallen, dass die realistischen Manieristen nicht auch das musikalische Epos oder Heldengedicht, wir meinen das Oratorium, das wir doch in allen Künsten als das eigentliche Gebiet realistischer Gestaltung kennen lernten, zum Schauplatz ihrer Thätigkeit gewählt. Dies erklärt sich jedoch sofort, wenn wir uns daran erinnern, dass das Oratorium in der Auffassung der Gegenwart völlig den Charakter des musikalischen Epos einbüsste und sich gänzlich der Kirchenmusik anschloss. Da die Kirchenmusik nun aber das Ausdrucksgebiet eines vorwaltenden Idealismus ist, so musste sie den überwiegend realistischen Manieristen am fernsten liegen. Wäre ihnen aber selbst die epische Natur des Oratoriums aufgegangen, so würde dasselbe doch auch in diesem Falle ein, der Entwickelung ihrer besonderen subjectiven Anlage nicht so günstiges Feld, wie die Oper dargeboten haben. Denn das Oratorium, in seiner streng epischen Bedeutung, würde gerade das Maass von Subjectivität ausschliessen, welches die Oper, die lyrische und epische Elemente verschmilzt, noch zulässt. Demungeachtet entdecken wir eine gewisse allgemeine Anlage für das Epische und Heroische besonders in Spontini und Meyerbeer, wie auch daraus hervorgeht, dass diese Meister zuerst die sogenannte „historische Oper“ und die „Helden-Tenore“ aufgebracht haben.

Die überwiegend idealistischen Manieristen wählen zwar ebenfalls vielfach die Oper, sie wird ihnen aber dann entweder nur das Ausdrucksgebiet für ihre subjectivste Gefühlswelt, oder für eine ihrer besonderen Natur vorzugsweise zusagende und behagende locale und Zeit-Stimmung. Häufig aber ergehen sie sich auch ausschliesslich, oder doch neben der Oper, in der unabhängigen Instrumentalmusik, in der Kirchenmusik, so wie im Liede, die ja das eigentliche Ausdrucksgebiet idealistisch-subjectiver Stimmungen sind. — Diesen Voraussetzungen entsprechen Meister wie: Cherubini, Franz Schubert, Carl Maria von Weber, Spohr, Felix Mendelssohn, Schumann, Richard Wagner, Berlioz und andere.

Der Gegensatz von realistischer und idealistischer Manier offenbart sich mit am deutlichsten an der in beiden zu Tage tretenden verschiedenen Auffassung und Behandlung gewisser dramatischer Charaktere und nahe verwandter Leidenschaften. Die Darstellung weiblicher Charaktere z. B. und der zwiefach andere Ausdruck, den die Schilderung leidenschaftlicher Liebesgluth hüben oder drüben gewinnt, lassen eine solche Verschiedenheit besonders auffallend hervortreten.

Die realistische Manier fasst, ihrem Wesen entsprechend, Frauen und Frauenliebe vorwaltend von der erotischen und sinnlichen Seite. Aber auch innerhalb dieser Schranken lässt sie wieder eine grosse Mannigfaltigkeit zu. Rossini's Frauen z. B. stellen sich uns mehr in leichten gefälligen Umrissen, als in ausgeprägten Formen und energischen Farben dar. Sie sind, wie Rosine, Mathilde und Desdemona, mehr heiter, oberflächlich oder reizend, als interessant und frappant. Auber's weibliche Charaktere dagegen haben entweder, wie seine stumme Fenella (deren Wesen aber völlig durch das Orchester ausgedrückt wird), etwas heissblütiges, heftiges, erregtes, oder erscheinen, wie seine Zerline im *Fra Diavolo*, coquett und zierlich. — Meyerbeer's Frauen endlich tragen entweder, wie seine Alice und Bertha, eine etwas raffinirte Unschuld zur Schau, oder zeigen, wie Valentine und Isabella, die Liebe in unverhüllter, wenn auch durch Form und Ausdruck gemilderter Gluth verzehrender Leidenschaft und sinnlicher Trunkenheit.

Die idealistische Manier umgekehrt trägt gerade gern ihr sittliches Ideal in die, einer solchen idealistischen Auffassungsweise schon im Allgemeinen so günstige Frauennatur hinein, deren Darstellung von dieser Seite ihr desshalb auch vorzugsweise gelingt. Während aber der realistischen Manier die Männer besser gelingen, sind die ihrigen schwächerer Natur. Sie hat jenen, wenn auch einseitigen und gewaltthätigen, so doch kräftigen und handelnden, oder heroischen Männergestalten eines Tell, Gessler, Masaniello, Fra Diavolo, Robert, St. Bris, Nevers, Marcel und Raoul, mit wenigen Ausnahmen keine Helden von gleicher Energie entgegen zu stellen. Denn sowohl Weber's Max und Adolar, wie Spohr's Azor und Wagner's Tristan, Wolfram und Tannhäuser haben einen hoch sentimentalen Zug, oder sind anbrüchige Charaktere. — Agathe, Euryanthe, Jessonda und Elisabeth dagegen sind idealere und verklärtere Frauengestalten, wie die Rossini'schen, Auber'schen und Meyerbeer'schen; zugleich aber auch wieder einseitigere und beschränktere. Dies geht schon daraus hervor, dass eine Valentine, Zerline, oder Rosine überall gleich verständlich sein werden, während der Hörer, um eine Agathe, oder

Elisabeth zu würdigen, sich in das deutsche Gemüthsleben, in die locale Umgebung und in die Zeitstimmung, aus der beide Gestalten hervorgegangen, einzuleben hat. Auch dies Verhältniss entspricht der verschiedenen Weltauffassungsweisen beider Manieren. Die realistische ist die, sowohl von Seiten der Tondichter wie des Publikums, gewöhnlichere, verbreitetere — die idealistische, die seltenere und weniger allgemein zugängliche. Dass hiermit keiner der beiden Manieren ein Vorzug vor der anderen eingeräumt werden soll, wissen wir bereits.

Ein weiterer Gegensatz beider Manieren zeigt sich in der Wahl ihrer dramatischen Stoffe. Die realistische Manier schuf die historische Oper und setzt, dem entsprechend, neben den Einzelnen, die Massen in eine stärkere, anhaltendere und häufigere Bewegung wie bisher; d. h. sie legt ein Hauptgewicht auf den Chor, der nunmehr überall selbständig in die Handlung mit eingreift. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die Rebellion des spanischen Heeres im 2. Acte von Spontini's *Cortez*, an die Schwurscene einer fanatisirten Bevölkerung in den *Hugenotten*, an die Aufruhrscene in der *Stummen von Portici*, oder an die Verschwörungsscene der Schweizer in Rossini's *Tell*.

Es ist keine Frage, dass das Ausdrucksgebiet der Tonkunst durch die Gefühle und Empfindungen, die der Chor in solchen Scenen ausspricht, bereichert und erweitert worden ist. Da nun aber alle Manier eine Beschränkung voraussetzt, so fragt sich's nun, worin eine solche Beschränkung hier hervortritt. — Die Antwort ist nicht ganz leicht und liegt doch wiederum nahe. Nicht, dass der Chor eine stärkere Bewegung und einen mannigfaltigeren Ausdruck, als bisher, gewahren lässt, kennzeichnet bei Meistern wie Spontini, Auber und Meyerbeer die Manier, sondern dass die Massen, die sie in Bewegung setzen, ebenso wie die von ihnen behandelten Stoffe, tendenziöser Natur sind.

Rossini's *Tell* schildert weniger den Kampf der Schweizer, als den der Italiener mit den Habsburgern und darum auch weniger die Empfindungen und Stimmungen einer Bevölkerung im vierzehnten, als die einer Nation im neunzehnten Jahrhundert. *Tell* enthält in derselben Weise Rossini's persönliches politisches Glaubensbekenntniss, wie der Grundcharakter der *Vestalin*, der *Olympia* und des *Cortez* und die darin dominirenden Marschrhythmen die dem Heroischen und Martialischen zugewandten persönlichen Tendenzen Spontini's und dessen Vorliebe für seinen Helden und Gönner Napoleon verrathen. Aehnlich ist's mit der *Stummen*, deren Schöpfer, Auber, da er seine jungen Jahre in der geistigen Atmosphäre von Paris zugebracht, die Revolution ein vertrautes und ideales Moment geworden; ähnlich auch mit den *Hugenotten*, dem *Propheten* und der *Afrikanerin*, in denen

Meyerbeer, als der Sohn einer lang unterdrückten Nation, seinem poetisch durchglühten und dadurch idealisirten Hass gegen zelotisches Priesterthum und dem von diesem ausgehenden blinden Fanatismus mit Vorliebe Ausdruck lieh. —

Ueberall haben wir es mit einer subjectiven Tendenz der betreffenden Tondichter zu thun, die, bei aller Bedeutung, die sie an und für sich besitzt, im Vergleich mit dem, ohne alle subjectiven Voraussetzungen und ohne Aufgebot von grossen Mitteln wirkenden Rein-Menschlichen, oder im Gegensatz zu einem Ewig-Schönen, das ohne Nebenabsichten den letzten Zweck seines Daseins in sich selber trägt, manierirt erscheint.

Wenn sich die realistische Manier hauptsächlich an Thatsächliches und historisch Gegebenes hält, oder überhaupt gern an eine beim realen Dasein anknüpfende Stoffwelt schliesst, so sucht dagegen die idealistische Manier ihre Stoffe mehr im Gebiet des Phantastischen, oder des Märchen- und Sagenhaften. Die Folge davon ist, dass das Dämonische bei ihr ein Uebergewicht über das Natürliche gewinnt und dass aus einer solcher Gestalt erfolgenden Vermischung von Traum und Wirklichkeit jener romantische Dämmer hervorgeht, der sich wie ein duftiger Schleier über die meisten ihrer Schöpfungen breitet. Daher der Geisterspuk, die Wolfsschluchten, die wilde Jagd, das Reich Oberon's, der Venusberg, die heilige Elisabeth, der heilige Graal, der Schwanenritter und die Sommernachtstraum- und Elfenwelt bei Meistern wie Weber, Richard Wagner und Mendelssohn. Auch ihnen gegenüber haben wir es mit einer Bereicherung und Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Tonkunst su thun, zugleich jedoch wiederum mit einer subjectiven Tendenz und daher abermals mit der Manier.

Das Subjective und die daraus hervorgehende Manier liegt hier in der Vorliebe der Componisten für eine, ihrem wesentlichen Inhalte nach, sich überall gleichende und verwandte Stoffwelt; in jener ihrer Vorliebe für das Wunder oder Wunderbare, für das Gebiet des Ahnens und Glaubens, für das Innenleben und für die Spiegelung desselben in einem entweder ihrer individuellen Stimmung verwandten Zeitalter, oder in der Natur, so wie in dem Localton einer besonderen Gegend und dem äusseren und geistigen Habitus ihrer Bewohner.

Zwar haben sich auch die Manieristen der entgegengesetzten Seite in einzelnen ihrer Schöpfungen auf dies Feld gewagt. Auber schrieb einen *Feensee*, Meyerbeer einen *Robert der Teufel*. Man vergleiche jedoch nur die musikalische Realistik der Auber'schen Elfen mit der wirklich phantastischen und duftigen Natur der Elfen Weber's und Mendelssohn's, oder Meyerbeer's Nonnen, die nur darum vom Tode auferstehen, um das coquetteste Ballet aufzuführen, mit den von Weber und Wagner in Wahr-

heit empfundenen Schauern der Wolfsschlucht und der unheimlichen Scenen des *fliegenden Holländers.* Man wird dann empfinden, wie hier die Tondichter in ihrem Elemente, dort dagegen auf einem, ihrer besonderen Anlage ziemlich fernab liegenden Boden sich bewegen, dessen eigentlichen Localton sie sich daher gewissermaassen erst in ihre besondere Sprache übersetzen müssen.

Aus allem bisher Gesagten geht bereits hervor, dass die musikalische Manier dieselben Kennzeichen gewahren lässt, die der Manier in der Poesie oder der bildenden Kunst eigen sind. —

So haben z. B. die Heldinnen in den musikalischen Dramen, Richard Wagner's, mögen sie nun Senta, Elsa, Eva, Elisabeth oder Isolde heissen, eine unläugbare Familienähnlichkeit untereinander. Ihnen allen ist eine gewisse Traumseligkeit, eine gewisse sinnlich-übersinnliche Schwärmerei, eine überschwängliche, meist nicht motivirte, sondern als *fait accompli* hinzunehmende Vergötterung ihres Ideals eigen. Die verschiedenen Zeiten und Stoffe (und selbst die Mannigfaltigkeit dieser ist bei Wagner's Dramen, da fast alle dem christlich-germanischen Genre angehören, eine geringe) bedingen hier nur ein anderes Costüm und eine andere Localität; die darin umherwandelnden Gestalten und aus dem neuen Gewande hervorblickenden Gesichter bleiben immer dieselben.

Eine gleiche innere Verwandtschaft zeigen die Helden-Tenore Meyerbeer's untereinander. Robert, Raoul, der Prophet und Vasco de Gama lassen einen sich bei ihnen allen ähnelnden chevaleresken oder selbstbewussten und pathetischen Grundzug in ihrer musikalischen Behandlung gewahren; sie reichen jedoch, vom dramatischen Standpunkte gesehen, sämmtlich nicht zum Helden aus, da sie bei Conflicten ihrer Neigung mit ihrem Gewissen in gleicher Weise unterliegen. Es sind somit verschiedene Auflagen desselben Charakters, der, ebenso wie bei Wagner in der *Elisabeth,* bei Meyerbeer in dessen *Raoul* seine ihm mögliche vollkommenste Gestalt erreicht.

Aehnlich ist es in der Poesie. In Heine's Liedern tritt uns die Manier darum so stark entgegen, weil wir, der Dichter mag uns einen *Don Ramiro* oder einen deutschen *armen Peter,* den *Ganges* oder den *Rhein,* den *Harz* oder die *Nordsee,* sein Liebesglück oder sein Liebesleid besingen, überall, statt des darzustellenden Objectes, das sich vordrängende Subject des Sängers gewahren. Zwar erhebt sich die hohe poetische Anlage Heine's, ihm selber zum Trotz, in einzelnen Fällen bis zur vollen Höhe ihres Gegenstandes. Im Allgemeinen jedoch haben wir es immer mit derselben Blasirtheit zu thun, der es im besten Falle nur halb, meist aber durchaus nicht Ernst ist mit dem, was sie singt, sagt oder klagt und der im

Grunde das alles nur ein leicht hinfliessendes Versespiel ist, in dessen melodischem Tonfall der Dichter, welchem der Stoff das ganz Zufällige oder Gleichgültige bleibt, sich zu bespiegeln, zu verherrlichen oder interessant zu machen trachtet, gleichviel in welcher Weise.

Gleich stark entwickelt erscheint die poetische Manier bei Platen, dessen krankhaft verbitterte Stimmung, dessen Selbstüberschätzung und Selbstbespiegelung sich in seiner zwar marmorglatten aber eben auch marmorkalten poetischen Form gewissermaassen plastisch ausprägt und in solcher Gestalt häufig zum zweiten Mal erkältend in unser Inneres dringt. Auch hier stehen wir einer bedeutenden, wenn auch nicht so grossen und liebenswürdigen Anlage, wie der Heine's, gegenüber; auch hier haben wir es in den meisten Fällen, statt mit dem vom Dichter zu behandelnden Gegenstande, mit seinem specifisch Individuellen, über das er nicht hinauszukommen vermag, zu thun.

Und ist es denn in der Malerei anders? — In den Bildern der Düsseldorfer Schule, besonders der dreissiger Jahre, begegnete man — gleichviel ob die Gegenstände romantischer, genrehafter, historischer, oder kirchlicher Art waren — vielfach denselben Gesichtern, Attitüden, coloristischen Effecten, Motiven und Gruppen, erkannte man sogar vielfach dieselben Modelle, mochten es nun solche von Metier, oder die Köpfe von schönen Freunden und Freundinnen der Maler sein. Der Gegenstand war also auch hier das Indifferente, oder doch das nicht seiner selbst willen, sondern einer Tendenz, einer Neigung zu Liebe Behandelte, wesshalb sich denn das Zufällige, das den subjectiven Absichten des Künstlers Dienende, das seinen individuellen Anschauungen und Zwecken Zusagende, als das Hervorstechende und Wesentliche geltend machte.

Wir finden in allen diesen Fällen, statt einer Unterordnung des Künstlers unter das darzustellende Object, oder statt Respectes desselben vor dem durch Geschichte und Natur ausgeprägten besonderen Charakter seines Gegenstandes, den immer wiederkehrenden Hang, den gewählten Vorwurf dem eigenen Wesen gemäss zu variiren, umzuwandeln oder aufzufassen.

Daher ist es auch der Manier eigen, dass sie sich bald erschöpft. Denn das Wesen des Einzelnen ist in allen Fällen, der Gesammtheit und der Welt gegenüber, ein beschränktes. Er vermag nur dann über diese Beschränktheit bis zu einem gewissen Grade hinauszukommen, wenn er sich, durch freiwillige Hingabe an das Ganze und die in demselben waltenden Gesetze, durch liebevolles Bemühen um Ergründung der Natur und das Wesen der Dinge und seiner Mitgeschöpfe, über sich selbst erhebt und an das erwählte Object verliert.

Das Kunstwerk, in welchem der Künstler die Natur nur

abschreibt, ist freilich ebenso manierirt, wie ein solches, in welchem er uns, statt des Gegenstandes in seiner vollen Bedeutung, nur die eine gefärbte und beschränkte Ansicht desselben gewährt, die ihm zufällig durch die Brille und vom Standpunkte seiner individuellen Weltanschauung bequem und genehm ist. Wenn es aber einerseits selbstverständlich ist, dass wir nur durch das Medium der künstlerischen Subjectivität zum dargestellten Gegenstande hindurchdringen, so tritt andererseits, als ebenso berechtigt, die Forderung an den Künstler heran, sich, so weit er's vermag, zu der Höhe und zu der ihm möglichen freiesten Anschauung seines Gegenstandes emporzuschwingen.

Der künstlerische Manierist verfährt aber gerade umgekehrt. Er zieht alles zu sich hinab, will alles in die engen Schranken seines von ihm überschätzten und auf Kosten der Wahrheit sich geltend machenden Selbstes bannen. Er liebt nicht die Gesammtheit und die Welt, sondern nur sein Ich und das, was dieses verzogene oder sich selber verziehende egoistische Ich trägt und hätschelt. Und dies gilt in der Musik, als der vorzugsweisen Vermittlerin der Welt innerer Anschauungen und Offenbarungen, in einem noch weit höheren Grade, als in den anderen Künsten, die schon durch ihren Gegenstand zu einem Herausgehen aus nur subjectiven Empfindungen und Anschauungen nöthigen.

Auffällig ist es noch, dass wir es bei jenen oben erwähnten Düsseldorfern der verhimmelnden mittleren Periode meist nicht mit der Manier eines Einzelnen, sondern mit der künstlerischen Manier einer ganzen Schule zu thun haben; denn die selbständig ihren Weg wandelnden Talente Düsseldorfs waren damals noch zu zählen. Nun ist zwar in den ersten und mittleren Stadien der Entwickelung einer Kunst, wie wir schon früher andeuteten, eine solche collective Manier das Natürliche. Der Charakter derselben muss sich aber verschärfen und als höchste Einseitigkeit darstellen, wenn sie auch dann noch hervortritt, nachdem grosse Meister bis zum eigenen persönlichen Styl und zur eigenen persönlichen Manier durchgedrungen waren und damit sowohl der individuellen Freiheit Bahn gebrochen, als auch die Möglichkeit der Entwickelung einer Unendlichkeit künstlerischer Talente und Charaktere gegeben hatten.

Um je engherziger eine Manier ist, um so mehr pflegen die davon ergriffenen Persönlichkeiten einem künstlerischen Fanatismus für die aus dem besonderen Wesen einer solchen Manier hervorgehende Kunstrichtung zu verfallen. Die Betreffenden ahnen dunkel, dass ihre Behauptungen zu sehr allem natürlichen Gefühl und aller cultur- und kunsthistorischen Erfahrung widersprechen, um nicht gewissermaassen einer Verkündigung durch Feuer und Schwert zu bedürfen. Aus demselben Grunde pflegen sie Proselyten

und Gegner mit allen jenen Mitteln zu gewinnen oder zu bekämpfen, deren sich der Jesuitismus in gleichem Falle bedient. Nur ihnen, den extremen Manieristen in der Kunst, ist jenes *aut* — *aut* eigen, das da heisst: „entweder für uns, oder wider uns!“ Sie sind die erklärtesten Feinde aller Toleranz, da sie sehr wohl fühlen, dass ihr Standpunkt von den Vertretern aller andern Standpunkte, so verschieden dieselben im übrigen untereinander sein mögen, als ein äusserster gekennzeichnet und verurtheilt wird.

In den gesteigertesten Individuen dieser Gattung vermag sich jenes *aut-aut* bis zu dem Satze zuzuspitzen: Wer nicht in mir den Mann erkennt, auf welchen die gesammte Kunstentwickelung von ihren Anfängen an, als zu ihrer letzten Blüthe, hinstrebte, wer nicht gesteht, dass frühere grosse Künstler genugsam geehrt erscheinen, wenn sie die Bausteine zu dem Piedestal zu bilden berufen waren, das mich trägt, der sei öffentlich von mir und den Meinen als ein Verkleinerer und Neider des Genius enthüllt und werde fortan zu den Ueberlebten und Todten geworfen! —

Dies ist natürlich die äusserste Höhe der sich selbst verherrlichenden Beschränktheit. Der Beweis dafür aber, dass sie in Wahrheit in dieser Form existire, braucht wohl für diejenigen unter unseren Lesern, die mit offenen Augen in die Gegenwart schauen, nicht erst im kunstgeschichtlichen Theile unserer Arbeit geführt zu werden.

Aber auch auf weniger isolirten Höhen führt die Manier meist dahin, ihre Eigner über das Maass der ihnen verliehenen Gaben zu täuschen. Darum auch, bei aller grenzenlosen Ueberschätzung des eigenen Talentes, die Unterschätzung und Verkleinerungssucht des alle Jahrhunderte vielleicht nur einmal in seiner höchsten Sonnennähe sich darstellenden Genies. Und auch in dieser Beziehung gleicht sich die extreme Manier in allen Künsten. Wie die subjectivsten unter den Malern und Bildhauern Raphael und die Alten, und wie die durch Selbstüberhebung am meisten beschränkten Poeten und Belletristen Goethe und Shakespeare für überwundene Standpunkte erklären, so erklären die manierirtesten unter den Musikern Händel und Mozart für abgethan, oder doch für antiquirte und im Bewusstsein der Gegenwart wirkungslos gewordene Grössen. In den Fällen freilich, wo der Genius dazu dienlich scheint, dem eigenen Selbste als Relief zu dienen, steigt er plötzlich wieder im Werthe. Es heisst dann: „Man erkennt uns aus dem gleichen Grunde nicht an, aus dem man seiner Zeit Beethoven und Mozart nicht zu schätzen vermochte. Denn jene eilten in derselben Weise ihrer Zeit, wie wir der unsrigen voraus. Darum aber gehören diejenigen, die sich jetzt schon um uns sammeln, zu der kleinen Schaar der Auserwählten und sind die Verkündiger des mit uns anbrechenden neuen Tages.“

Jedenfalls erfahren wir aus dem allen, dass eine extreme Manier nicht allein stets aus einem extremen Subjectivismus hervorgeht, sondern dass der extrem subjective Realist und Idealist und der extreme Manierist in der Kunst immer auch ein und dieselbe Person sind und dass daher der letztere, ebensosehr wie jene, den extremen Typen, wie wir sie im 11ten Capitel schilderten, zum Verwechseln gleicht.

Die bisher geschilderte innere Natur oder innerliche Seite der sich im einzelnen Künstler offenbarenden Manier hat aber, ebenso wie die Manier ganzer Zeitalter, auch ihre äusserlich wahrnehmbaren oder messbaren Kennzeichen und Grade. Natürlich ist hier der Begriff „äusserlich“ wieder in dem schon früher von uns betonten Sinne zu verstehen, dass das im Aeusseren Hervortretende immer zugleich auch ein ihm entsprechendes Innere ankündige und voraussetze.

Bei den extremen Manieristen finden wir jene äusserlich wahrnehmbaren Kennzeichen oder Grade ihrer Manier schon in der Art, sich im Leben zu kleiden, zu tragen und zu benehmen ausgeprägt, während Talente, denen entweder eine grosse oder eine mässige Manier eigenthümlich ist, hiervon gewöhnlich nichts gewahren lassen.

Unter allen Künstlern wiederum kleiden und benehmen sich in solcher auffallenden Weise am häufigsten die einem schrankenlosen Subjectivismus verfallenen Maler und Musiker. Wir brauchen in dieser Beziehung wohl kaum erst auf die langen Haare, Vollbärte, Sammetröcke, altdeutsch geschlizten Aermel, umgelegten Studentenkragen, spitzen oder runden Hüte u. s. w., die besonders die jüngsten Jünger solcher Richtungen auszeichnen, hinzuweisen. Dem Talente kann man auch in dieser Beziehung manches nachsehen, obwohl sich in dergleichen nicht immer blos harmlose jugendliche Spielerei, sondern häufig schon ein gutes Theil Prätension ankündigt Nichts aber ist lächerlicher, als wenn auch der, von der Proselytenmacherei einer Partei bethörte Alltagsmensch in solcher Gestalt einherwandelt. Hier findet die alte Simson-Sage, die des Helden Bedeutung mit seinen Haaren wachsen und verschwinden lässt, eine neue und unerwartete Bewahrheitung.

Was das Benehmen der extremen Manieristen anbetrifft, so ist es ihnen (ihrem Wesen völlig entsprechend) nicht möglich, die Ihrigen, oder ihre Gegner anders als in Superlativen zu besprechen; und zwar mit einer Souverainität, die nichts zu wünschen übrig lässt. Die Vergötterung der eigenen Partei und der Panegyrikus für deren Führer wird ihnen ebenso sehr zur geläufigen Phrase, wie die Verketzerung und Entstellung der Anschauungen Andersdenkender; stimmt doch beides mit dem bekannten *manus manum lavat*, zu welchem sich in der Kunst nicht nur eine banale

Mittelmässigkeit, sondern auch die Bekenner unhaltbarer Principien schliesslich gedrängt sehen.

Unter Genialität verstehen diese Hyper-Genialen nur zu häufig rücksichtslose Leichtigkeit, sich über alle Gesetze des bürgerlichen Lebens und der guten Sitte hinwegzusetzen, wodurch sie denn zuletzt dahin gelangen, entweder eine, ausserhalb des Kreises wahrhafter Bildung und eines reinen gesunden Volkslebens stehende Coterie, oder gleichsam eine künstlerische *Demi-monde* darzustellen. Aber nicht nur eine *Demi-monde* nach dem gewöhnlichen Begriff, sondern auch in jenem, diesem Ausdruck neben allem übrigen mit zu Grunde liegenden Sinne, einer halben Bildung, eines kaum halben Eindringens in die Tiefen der Kunst und eines nur halben Verständnisses der Aufgaben und Ziele des Lebens.

Wir haben es also bei Künstlern dieser Art mit dem Subjecte in seinem schrankenlosesten und willkührlichsten Gebahren zu thun; mit dem Subjecte, das sich mehr dünkt, als das grosse Ganze, Menschheit genannt, über dessen Würde, aus reinem Sinne entwickelte Gesetze und seit Generationen wohlthätig bewährte und geheiligte Ueberlieferungen, das Individuum sich, weil es ihm so beliebt, oder gar spottend, glaubt hinwegsetzen zu dürfen.

Aber nicht genug damit, soll auch ein solches Ueberspringen aller durch Natur und Kunst gesetzten Schranken das Kennzeichen des Genies überhaupt, und zwar nicht nur der Gegenwart, sondern zu allen Zeiten gewesen sein. Und nun müssen denn auf einmal Raphael, Mozart oder Shakespeare, die im übrigen im Glauben unserer modernen Propheten längst von ihnen Ueberwundenen, wieder herhalten und es sich gefallen lassen, als beweisende Beispiele für solche Behauptungen angeführt zu werden. Dass freilich ein Vasari, v. Quast, Guhl, Jahn, Passavant und Delius die, in der betreffenden Beziehung auf Kosten der genannten Genien erdichteten Unwahrheiten und Anekdoten als unächt beseitigt, oder als absichtliche Entstellungen und Erfindungen enthüllt haben, wird ignorirt, oder ist niemals bis in den Kreis ihrer Umschau gedrungen. Es ist ihnen eben einmal Gewohnheit geworden, jene Meister in der ihrem Geschmacke genehmen Weise darzustellen und so bleibt es dabei; d. h. jene Heroen der Kunst werden eben von der Manier manierirt aufgefasst und verstanden.

Noch deutlicher und unwidersprechlicher, als in dieser, dem extremen Manieristen im Leben und in seinem Urtheil eigenthümlichen Weise, treten die äusseren Kennzeichen seiner Eigenart in dem von ihm geschaffenen Kunstwerke hervor. Ehe wir aber diese Kennzeichen im Gebiete des künstlerischen Schaffens extremer Richtungen und Talente nachweisen, dürfte es wichtig sein, die Manier einiger bedeutender Talente darzustellen, die, wenn

sie sich auch nicht bis zu jener früher besprochenen und dem Styl verwandten sogenannten „grossen Manier“ erheben, doch eine, im Vergleich mit Künstlern der extravaganten Gattung, wahrhaft gesunde, freie und reine Manier besitzen.

Bleiben wir auch hier im Gebiete der Tonkunst.

Die gesunde freie und reine Manier eines Tondichters macht sich dadurch kenntlich und unterscheidet sich zugleich hierin meist von der unfreien und übertriebenen Manier, dass die von ihr entwickelten Themen entweder vorzugsweise auf die, innerhalb des Tonsystems der Tonica liegenden Dreiklänge und Septimen-Accorde, oder auf die diatonische Tonleiter zurückzuführen sind. Eine in's Uebertriebene gesteigerte Manier dagegen, pflegt schon bei ihrer Themenbildung aus dem System der Tonica herauszutreten, indem sie entweder die Tonart selber im Unbestimmten lässt, oder sogleich modulirend aufhebt. Auch zieht sie einen chromatischen Umriss der Melodie dem diatonischen vielfach vor.

Die eine reine und gesunde Manier besitzenden Meister beschränken sich meist auf das Harmoniesystem der Tonica und ihrer beiden Dominanten. Sie zeigen nicht nur in der Mehrzahl der Fälle einen diatonischen Umriss der Melodie ihrer Themen, sondern eine ähnliche ungesuchte und ungeschminkte Einfachheit und Natürlichkeit auch in ihren Passagen, Figuren und Modulationen. Der *Chromatik* und ungewöhnlicher Harmonienfolgen bedienen sie sich meist erst dann, wenn es sich um die Darstellung des Seltsamen, Schauerlichen oder Wunderbaren handelt, wodurch denn derartige Mittel freilich zu einer weit erschütternden Wirkung gelangen, wie wenn sie als Manier eine ganze Partitur überwuchern.

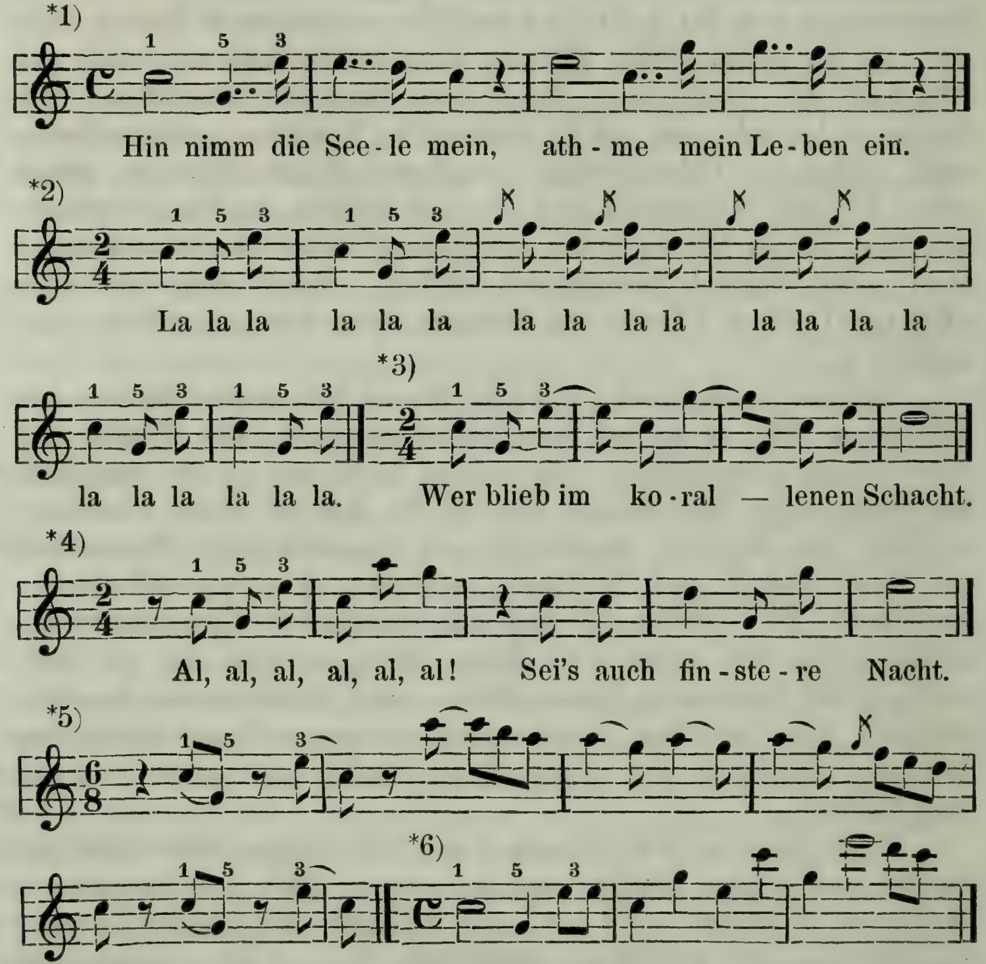
Doch liegt in dem Gesagten nur das Allgemeinste einer gesunden und reinen Manier ausgesprochen. Für den besonderen Meister wiederum wird sie erst dadurch charakteristisch und bezeichnend, dass sowohl die Stufenfolge der von dem betreffenden Tondichter bei der Bildung seines melodischen Umrisses auseinandergelegten Accorde, wie auch die Tonfolgen seiner diatonischen Scala oder der dieselbe unterbrechenden Intervallenschritte, sich in allen seinen Werken, mag deren stofflicher Inhalt noch so verschieden sein, als in gleicher Weise wiederkehrende erweisen.

Unter den Besitzern einer solchen edelen und reinen Manier führen wir als zwei classische Beispiele die Meister Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy an.

Beginnen wir mit der Darstellung der Manier Weber's.

Die berühmtesten und den Meister zugleich vorzugsweise charakterisirenden Themen Weber's sind, wenigstens ihrer Mehrzahl nach, ausschliesslich aus den Tonstufen des Dreiklangs der

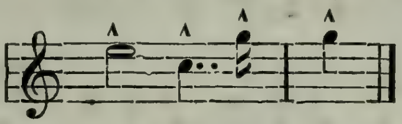
*Tonica* und seines Dominant-Septimenaccords zusammengesetzt.*) Eine ganze Anzahl dieser Themen wiederum beginnt mit der Fortschreitung 1, 5, 3, d. h. dieselben lassen sämmtlich eine Tonfolge gewahren, die sich aus der Prim, Quinte und Terz des harten Dreiklangs zusammensetzt. Die nachfolgenden Beispiele, die wir der grösseren Anschaulichkeit halber in dieselbe Tonart transponiren, liefern hierfür einen schlagenden Beweis.



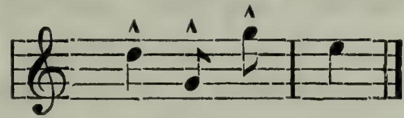

*) Eine Manier würde hier übrigens auch schon dann vorliegen, wenn wir, statt in den meisten Themen, auch nur in einigen derselben, eine solche, ausschliesslich aus den Intervallen des Dreiklangs der Tonica und seiner Dominante sich zusammensetzende, oder in einer anderen besonderen Weise sich wiederholende Melodie nachzuweisen vermöchten. Denn ein Thema oder ein Motiv ist in so eminenter Weise der Kern aller musikalischen Erfindung, die Seele des sich daraus entwickelnden Tonstückes, dass, selbst nur bei einer in mehr als drei verschiedenen Werken vorkommenden Wiederholung irgend eines Theiles eines solchen musikalischen Hauptgedankens mit einer gewissen Sicherheit auf das Vorhandensein einer Manier des Tondichters geschlossen werden darf.

*1) Duett aus *Euryanthe*. *2) Jägerchor aus dem *Freischütz*. *3) Geisterchor aus dem *Oberon*. *4) Arie aus *Oberon*. *5) Ballet und Chor aus *Oberon*. *6) Presto der *Jubel-Ouvertüre*.

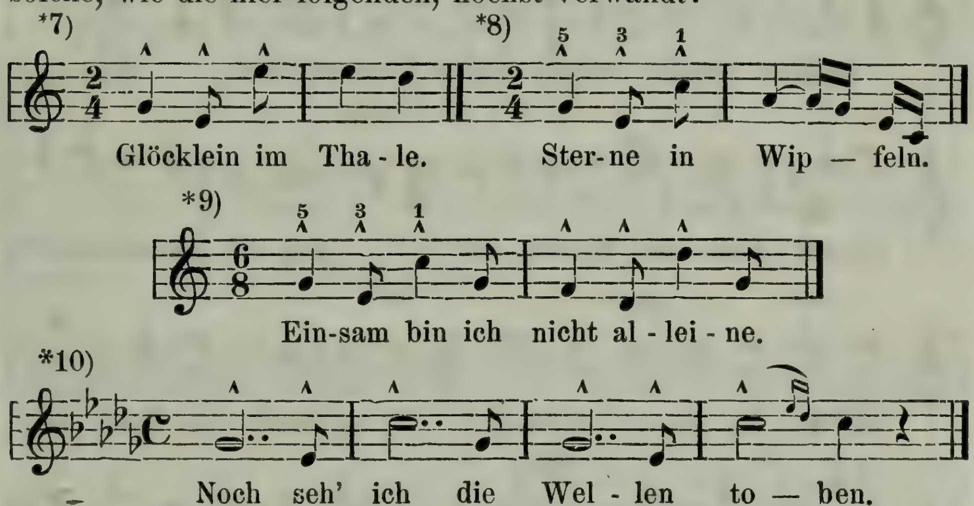
Charakteristisch ist es noch, dass in keinem dieser Beispiele die Quinte oben liegt, sondern dass die Prim in allen mit einem Quarten-Schritt zu ihr hinabsteigt, um sich dann erst mit einem Sexten-Schritt zur Terz zu erheben. Eine solche hinab- und hinaufgehende Fortschreitung innerhalb der Tonstufen des harten Dreiklangs zeigt auch der dritte Tact von Beispiel 1:



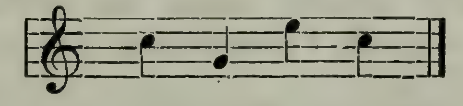
oder der vorletzte Tact von Beispiel 4:



Desshalb sind den oben angeführten Beispielen auch noch solche, wie die hier folgenden, höchst verwandt:




Die Themen der Beispiele 2, 3, 4, 5 und 6 haben überdies die besondere Aehnlichkeit, dass bei ihnen allen die Prim nochmals auf die Terz folgt, so dass sie ohne Ausnahme mit der Tonfolge
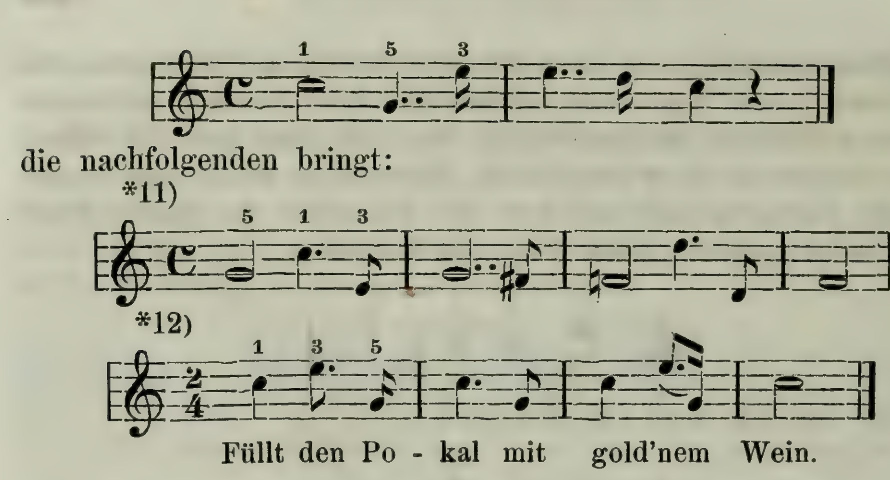


beginnen.

Eine andere Reihe von, auf dem harten Dreiklang gebauten Themen Weber's kehrt die Melodie der ersten Serie der von uns gegebenen Beispiele gewissermaassen nur um, indem sie, statt der Tonfolge:

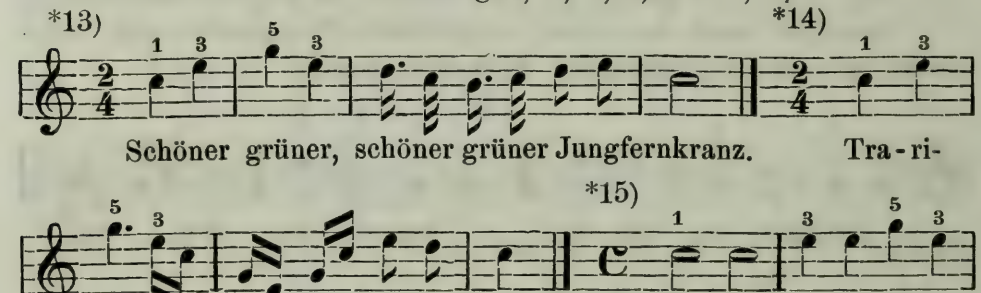
---

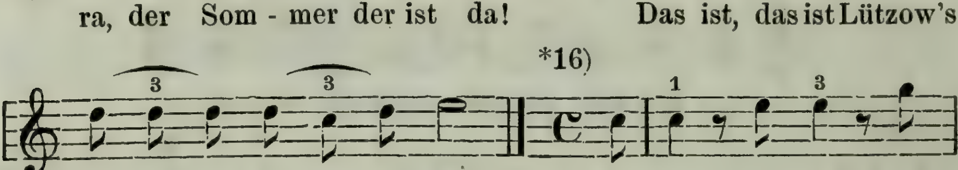
*7) Cavatine aus *Euryanthe*. *8) ebendaher. *9) Lied aus *Preciosa*. *10) Arie aus *Oberon*.

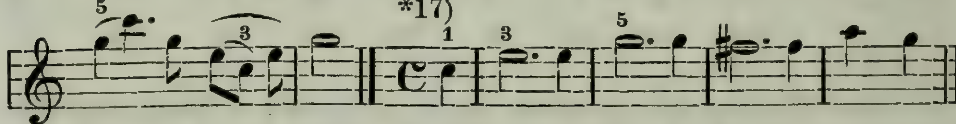



die nachfolgenden bringt:

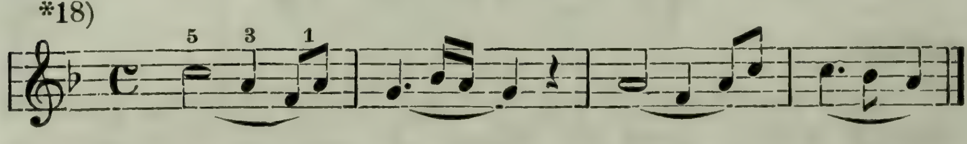
Eine dritte Serie Weber'scher Themen derselben Gattung wiederum hält die Fortschreitung 1, 3, 5, 3, und 1, 3, 5 fest.



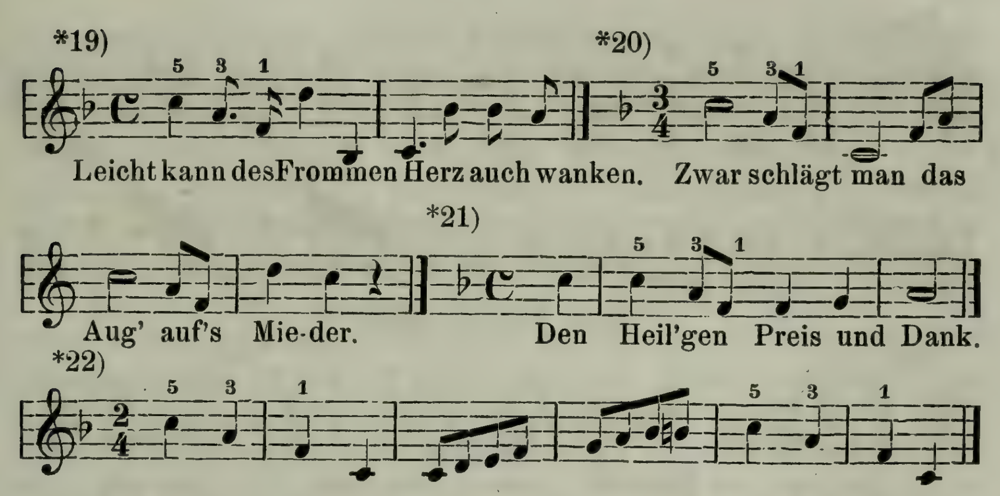




Oder sie kehrt dieselbe einfach um, indem sie, statt der Fortschreitung 1, 3, 5, die Fortschreitung 5, 3, 1 bringt.

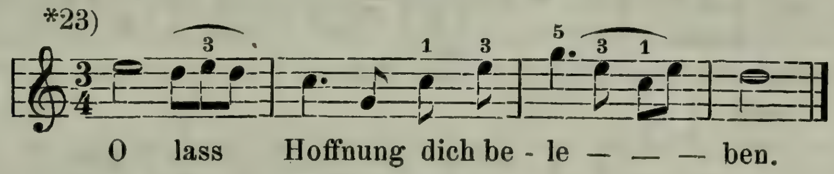



---

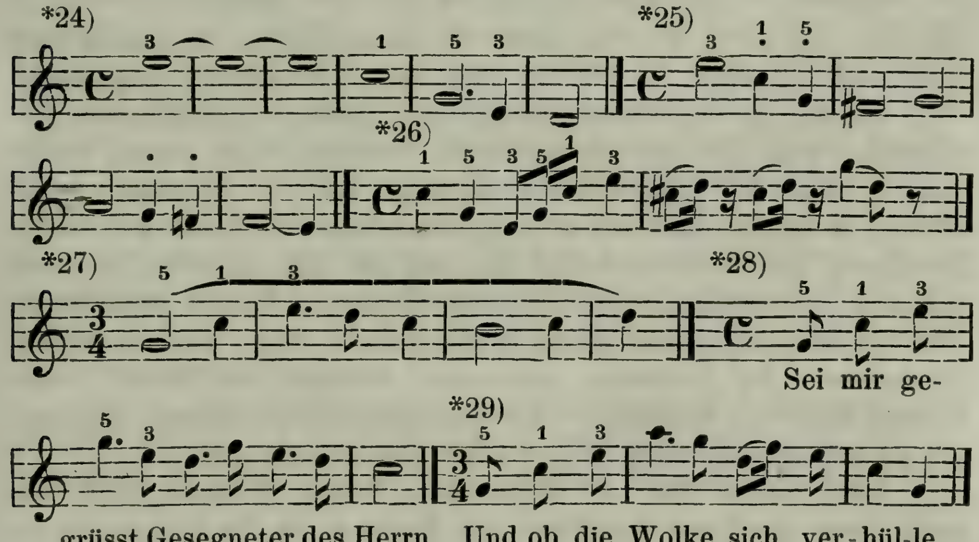
*11) Mittelsatz aus der Ouvertüre zum *Oberon*. *12) Gesang aus der 5ten Scene des 1ten Actes von *Oberon*. *13) Refrain des Brautjungfern-Liedes aus dem *Freischütz*. *14) Aus Weber's *Liedern*. *15) Aus den von Weber für Männerchor comp. *Körner'schen Liedern*. *16) Arie mit Chor aus dem 3ten Acte der *Euryanthe*. *17) Terzett aus dem *Freischütz*. *18) Introduction zur Ouvertüre des *Freischütz*.



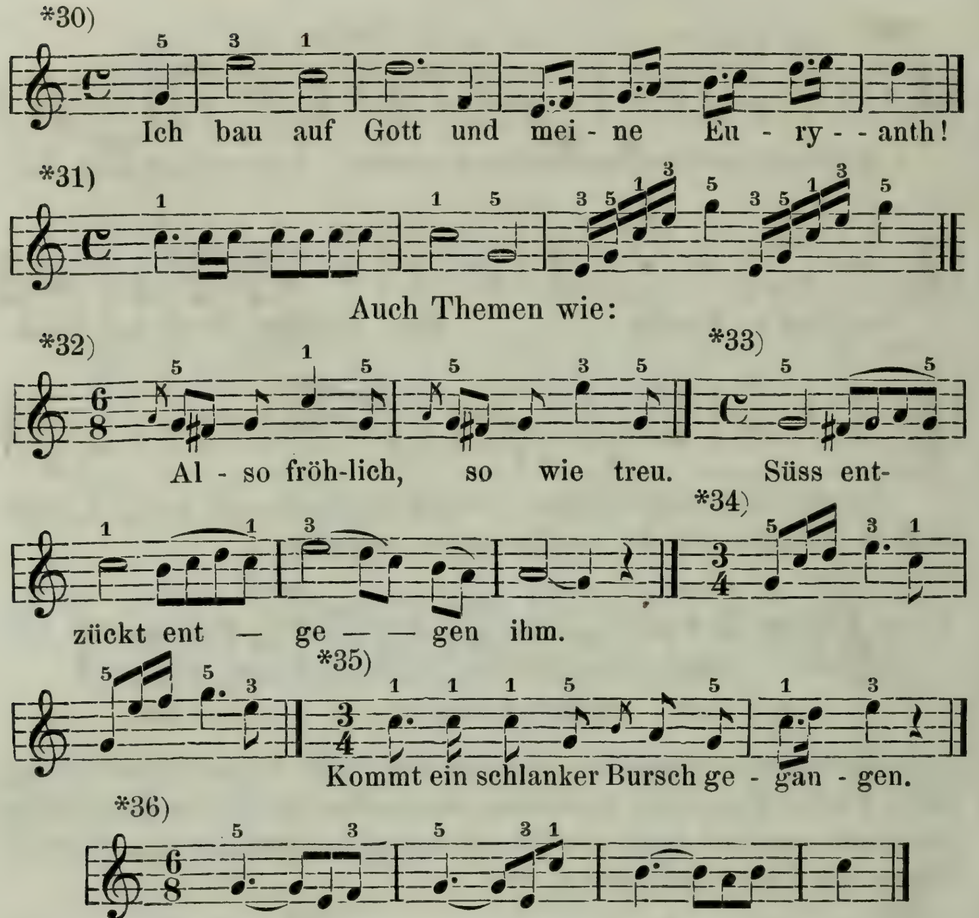

Beide Fortschreitungen, sowohl 1, 3, 5, wie 5, 3, 1, sind auch in Themen wie das nachfolgende enthalten:




Als fernere Beispiele endlich der, mit Ueberspringung aller Zwischenstufen, aus den Intervallen des harten Dreiklangs gebildeten oder mit solchen Intervallen beginnenden Themen Weber's führen wir die nachfolgenden an:




*19) Aus dem Finale des 3ten Actes vom *Freischütz*. *20) Arie aus *Freischütz*. *21) Aus dem Finale des 3ten Actes vom *Freischütz*. *22) Geisterchor aus dem 2ten Acte des *Oberon*. *23) Chor und Terzett aus dem 1ten Act des *Freischütz*. *24) Ouvertüre zum *Freischütz*. *25) Mittelsatz der *Jubel-Ouvertüre*. *26) Mittelsatz aus der Ouvertüre zu *Preciosa*. *27) Thema aus der Einleitung der *Jubel-Ouvertüre*. *28) Thema aus dem letzten Finale des *Freischütz*. *29) Thema der Cavatine aus dem 3. Act vom *Freischütz*.




gehören eigentlich hierher, denn ihr musikalisches Knochengerüst setzt sich ebenfalls aus Stufen des harten Dreiklangs zusammen.

Es ist, in Uebereinstimmung mit unserer anfänglichen Bemerkung über den Bau Weber'scher Themen, noch darauf hinzuweisen, dass die harmonische Unterlage von 30 der bisher angeführten Beispiele, insofern sie nicht ausschliesslich durch den harten Dreiklang der Tonica gebildet ist, sich auf den einfachen Wechsel mit dem frei anschlagenden Dominant-Septimen-Accord beschränkt. Wir fügen dem gleich hinzu, dass gerade diese volksthümliche Einfachheit der Harmonie, wie nicht weniger die ohne Vorbereitung über der Dominante frei anschlagende Dominant-Septime, mit zu den Kennzeichen Weber'scher Manier gehören.

Alles bisher über die Weber'sche Manier Gesagte zeigt uns noch einen gewissen Anschluss des Meisters an die Compositionsweise der Stylisten. Bei unseren musikalischen Heroen begegnen wir zwar noch nicht jener in den verschiedensten Werken und

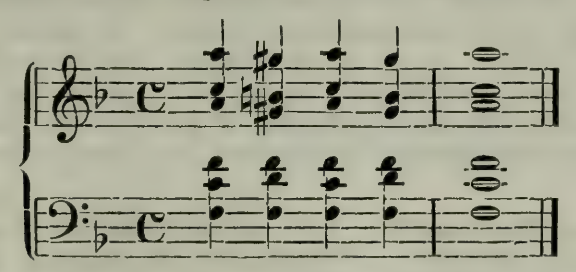
*30) Thema Adolar's aus *Euryanthe*. *31) Thema des Festmarsches aus *Oberon*. *32) Duett aus dem 3ten Act des *Oberon*. *33) Agathens erste Arie aus *Freischütz*. *34) Aennchens Arie aus dem 2ten Act des *Freischütz*. *35) Ebendaher. *36) Gesang der Meermädchen aus *Oberon*.

Stimmungen wiederkehrenden Thema-Bildung nach ein und derselben musikalischen Formel, wie sie sich bei Weber z. B. in den Tonfolgen 1, 5, 3—1, 3, 5—5, 3, 1— oder 5, 1, 3 ausprägt. Demungeachtet pflegen doch auch unsere grossen Meister des Styls ihre Themen, (wie wir schon im ersten Halbbande betreffs Beethovens S. 93 nachwiesen), auf die einfachsten Harmonien und diatonischen Fortschreitungen zu gründen.

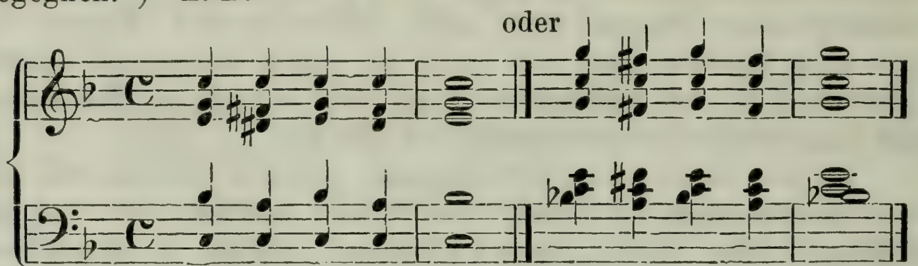
In den nachfolgenden Beispielen dagegen werden wir gewisse Kennzeichen der Weber'schen Manier berühren, die uns das Schlegel'sche Wort „Angewöhnung“ wieder in Erinnerung bringen dürften. Wir haben es nämlich in ihnen nicht mehr allein mit bestimmten, immer wiederkehrenden Intervallenschritten der Melodie oder der Themen zu thun, welche nun einmal allen Manieristen ohne Unterschied, wenn auch jedem in seiner ganz besonderen Weise, eigen sind, sondern mit gewissen, Weber ausschliesslich angehörenden und nicht leicht unter einen Collectivbegriff einzuordnenden Eigenthümlichkeiten und Liebhabereien.

Doch müssen wir hier schon darauf hinweisen, dass dergleichen in der Manier Weber's nur in secundärer Art hervortritt, während solche Besonderheiten und Liebhabereien bei den Manieristen der extremen Gattung (wie wir weiter unten darthun werden) sich einerseits bis in's Barocke und Schnörkelhafte zu steigern pflegen, andererseits aber nicht als secundäre Elemente, sondern als wesentliche und integrirende Bestandtheile der Melodie oder der hervorragendsten Themen geltend machen. In diesem Falle können sie, wie alle ihnen ähnliche Auswüchse eines in's Maasslose oder Schwächliche gerathenden Subjectivismus, unerträglich werden. Stellen sie sich dagegen als die Eigenheiten eines im übrigen so gesunden Talentes wie Weber dar, so möchten wir sie kaum mehr entbehren. Sie werden uns dann, gleich gewissen kleinen Sonderbarkeiten und Launen eines geliebten Freundes, theuer und werth, und wir sind nicht mehr im Stande, sie vom Bilde seiner Persönlichkeit zu trennen.

Unter den individuellen Besonderheiten und Liebhabereien Weber's führen wir zunächst den so überaus häufig von ihm gebrauchten Wechsel nachfolgender beider Harmonien an:
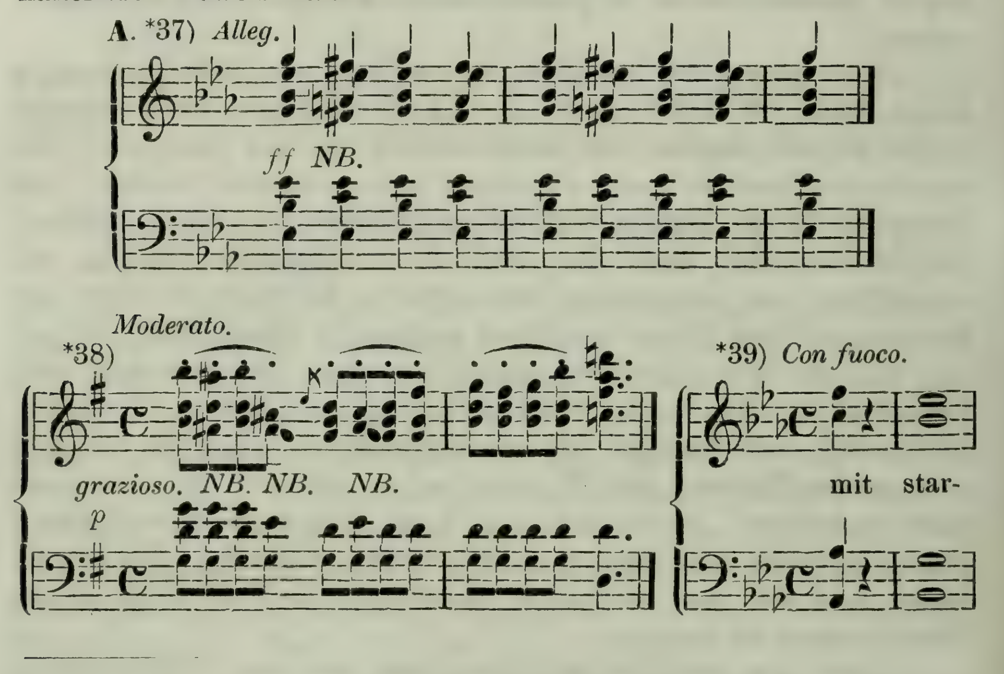


dem wir, ebensowohl wie über dem Dreiklang und seinen Umkehrungen, auch über dem Septimen-Accord in allen seinen Lagen begegnen.*) Z. B.
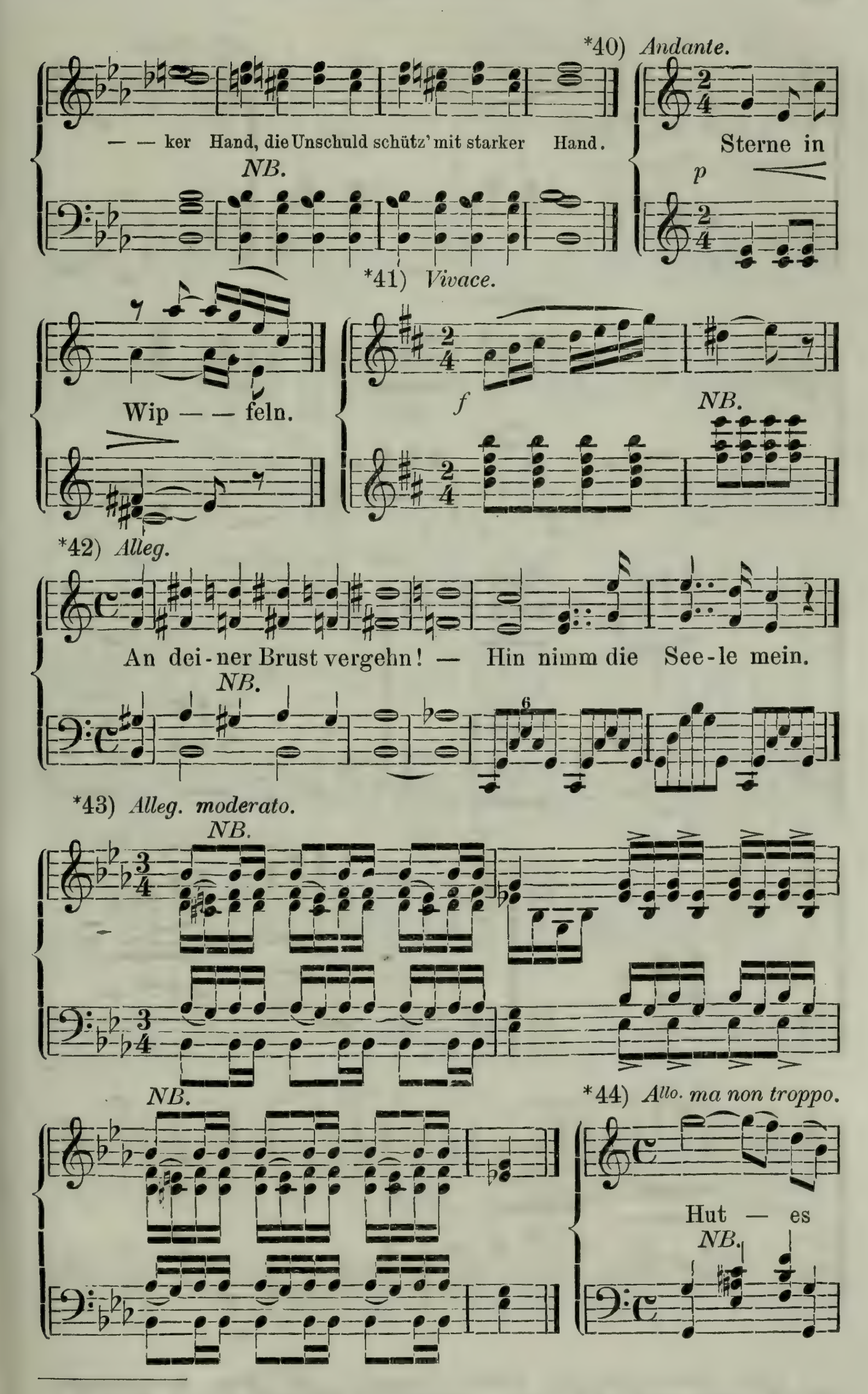



Wir finden einen solchen, vor dem Auftreten Weber's in dieser stereotypen Anwendung entschieden nicht vorkommenden Harmonien-Wechsel in allen seinen Werken ohne Unterschied.

Die Reihe der hier folgenden Beispiele, deren Zahl wir leicht verzehnfachen könnten, möge für unsere Behauptung einen annähernden Beweis liefern.
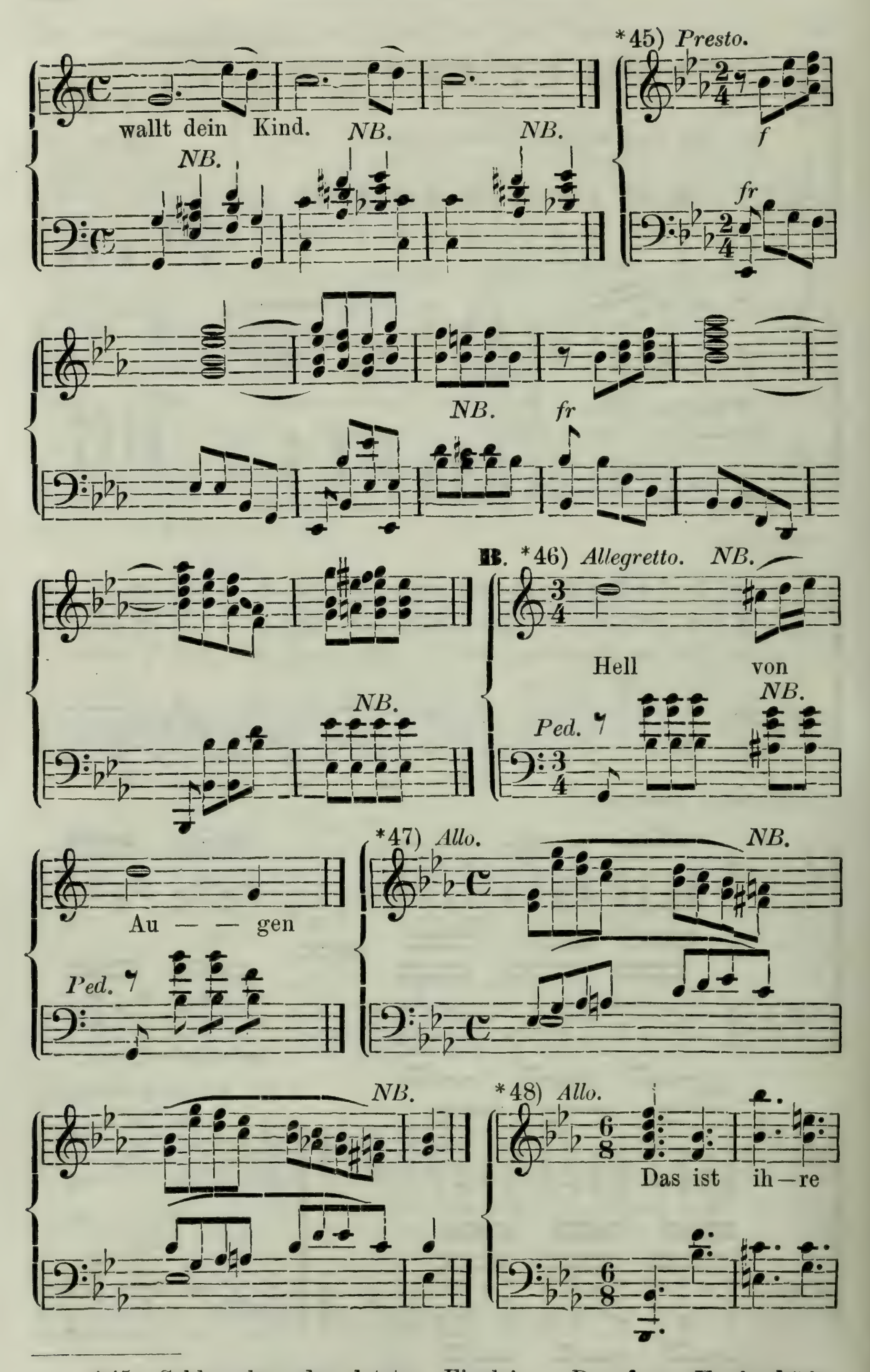



*) Es wäre unrichtig, wenn wir eine solche sich wiederholende Verbindung derselben beiden Harmonien, als den Wechsel eines Dreiklangs oder Septimen-Accordes mit einem Secund- Quart- Sexten- oder Terz-Quart- Sexten-Accorde bezeichnen wollten, da entweder die Secunde, oder die Terz erhöht, d. h. als übermässige Intervalle aufgefasst sind. Aus diesem Grunde verräth auch die in beiden Accorden enthaltene Septime keine Neigung zu einer Auflösung in die Tiefe und das Ganze ähnelt mehr einem unvollkommenen Orgelpunkte, als irgend einer anderen Tonverbindung.

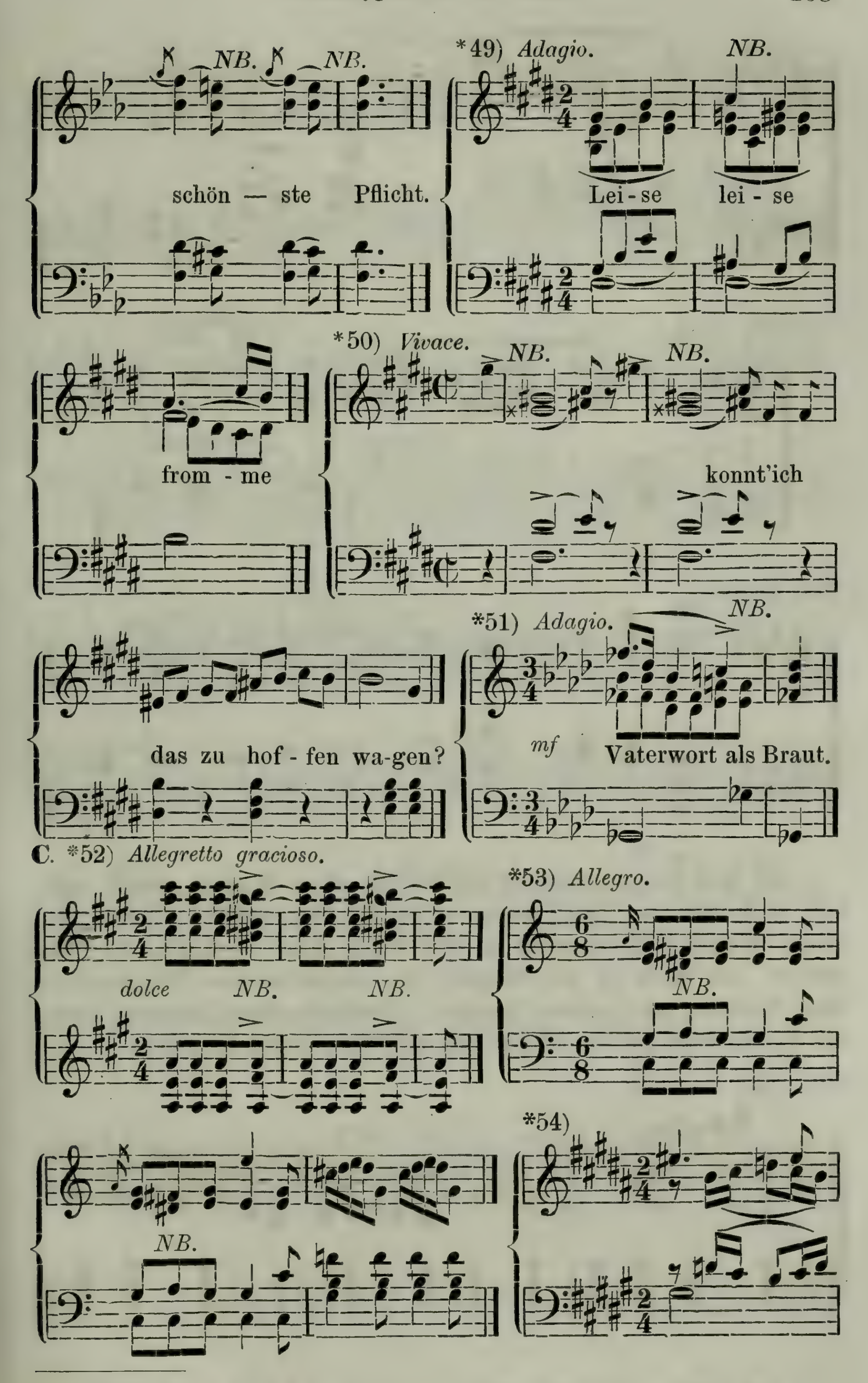
A. ***Aus Euryanthe.*** *37) Grosses Orchester-Tutti 4 Tacte vor dem Schluss der Ouvertüre. *38) Aus der Introduction des 1ten Actes. *39) Männerchor aus der 4ten Scene.




*40) Aus Euryanthen's Cavatine *41) Aus dem 1ten Finale. *42) Aus Adolar's und Euryanthen's Duett im 2ten Acte. *43) Aus dem Jägerchor im 3ten Act. *44) Aus dem 2ten Finale.




*45) Schlusschor des letzten Finale's. B. ***Aus Freischütz.***
*46) Aus Aennchens 1ster Arie. *47) Aus dem Terzett im 2ten Act.
*48) Aus Aennchens Arie im 3ten Act.




---

*49) Scene und Arie Agathens. *50) Ebendaher. *51) Aus Agathens Cavatine im 3. Act. C. ***Aus Oberon.*** *52) Zwischenspiel im 2. Act. *54) Geisterchor aus dem 2. Act.

NB.

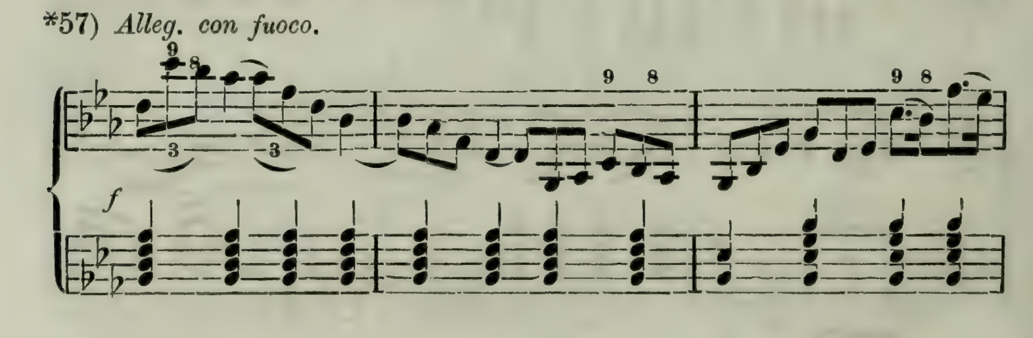
*55) *Alleg.*

NB.

*56) *Presto.*

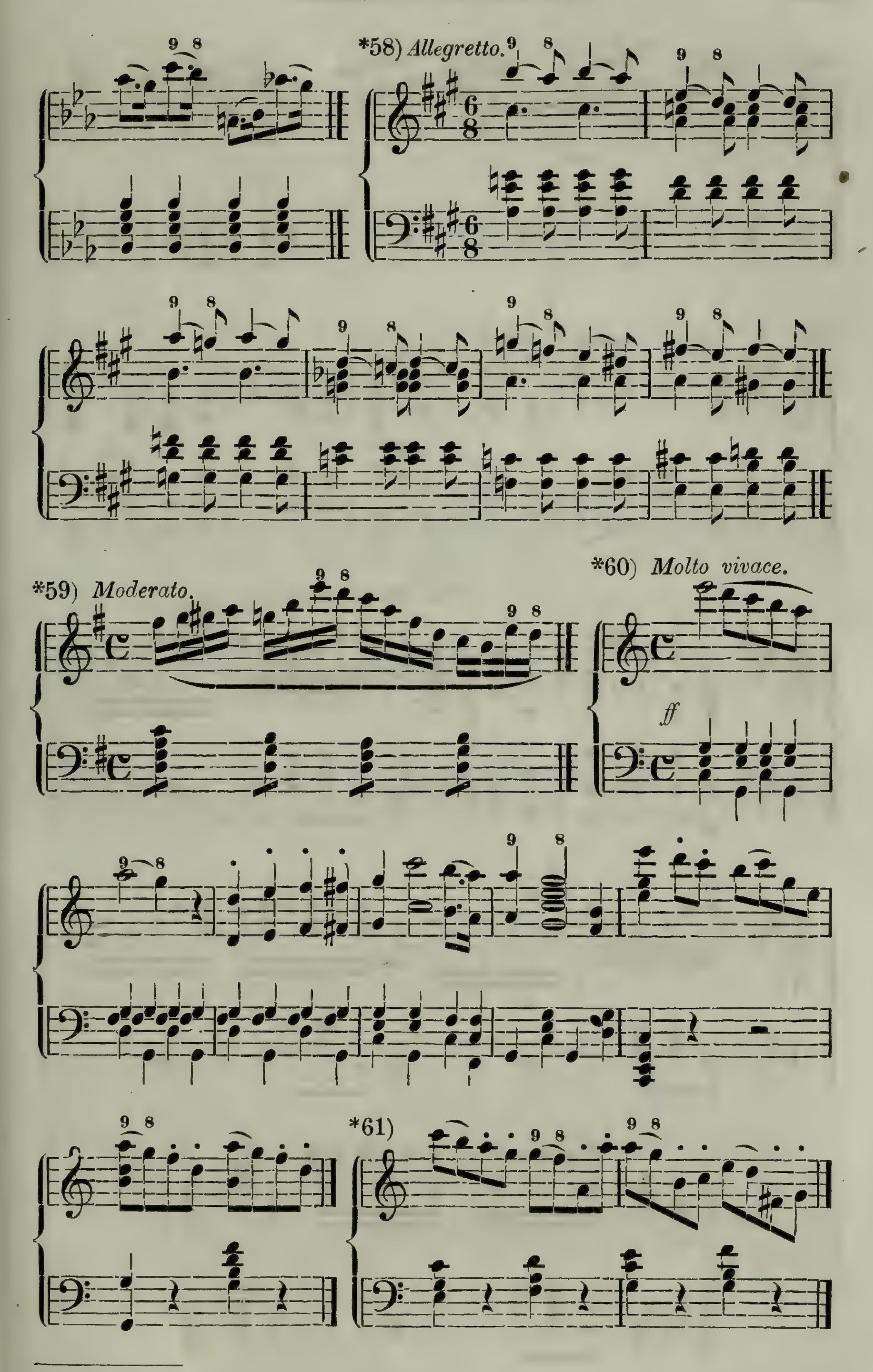
NB.

Zu den Besonderheiten der Weber'schen Manier gehört endlich noch die von ihm zuerst so häufig angewandte *None.* Er bringt dieselbe ebensowohl in der Form eines Vorhaltes vor der Octave, als auch in der Gestalt des musikalischen Höhepunktes einer Melodie oder einer Passage. Auch für diese Eigenart unseres Tondichters mögen einige Beispiele beweisend eintreten.

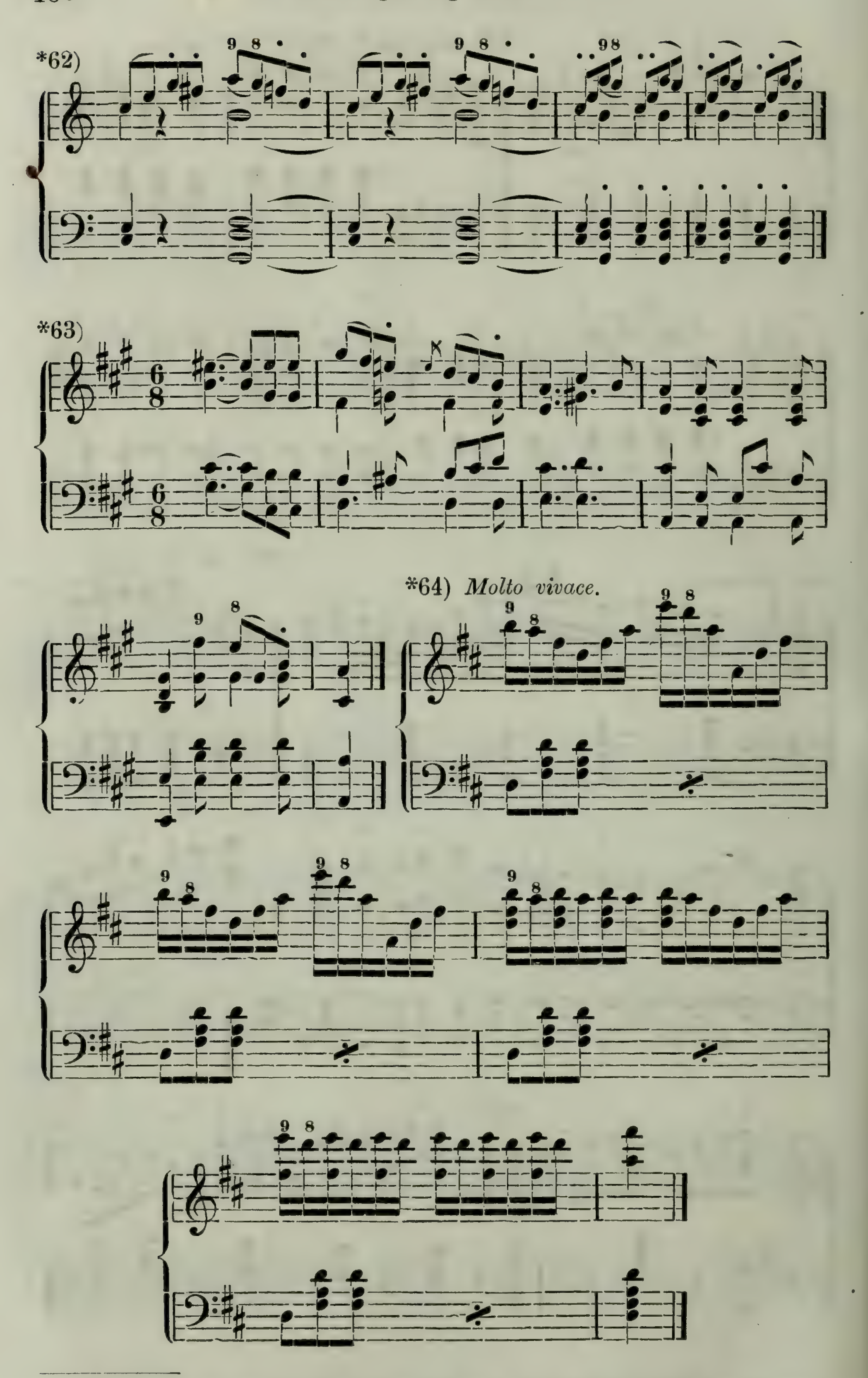



---

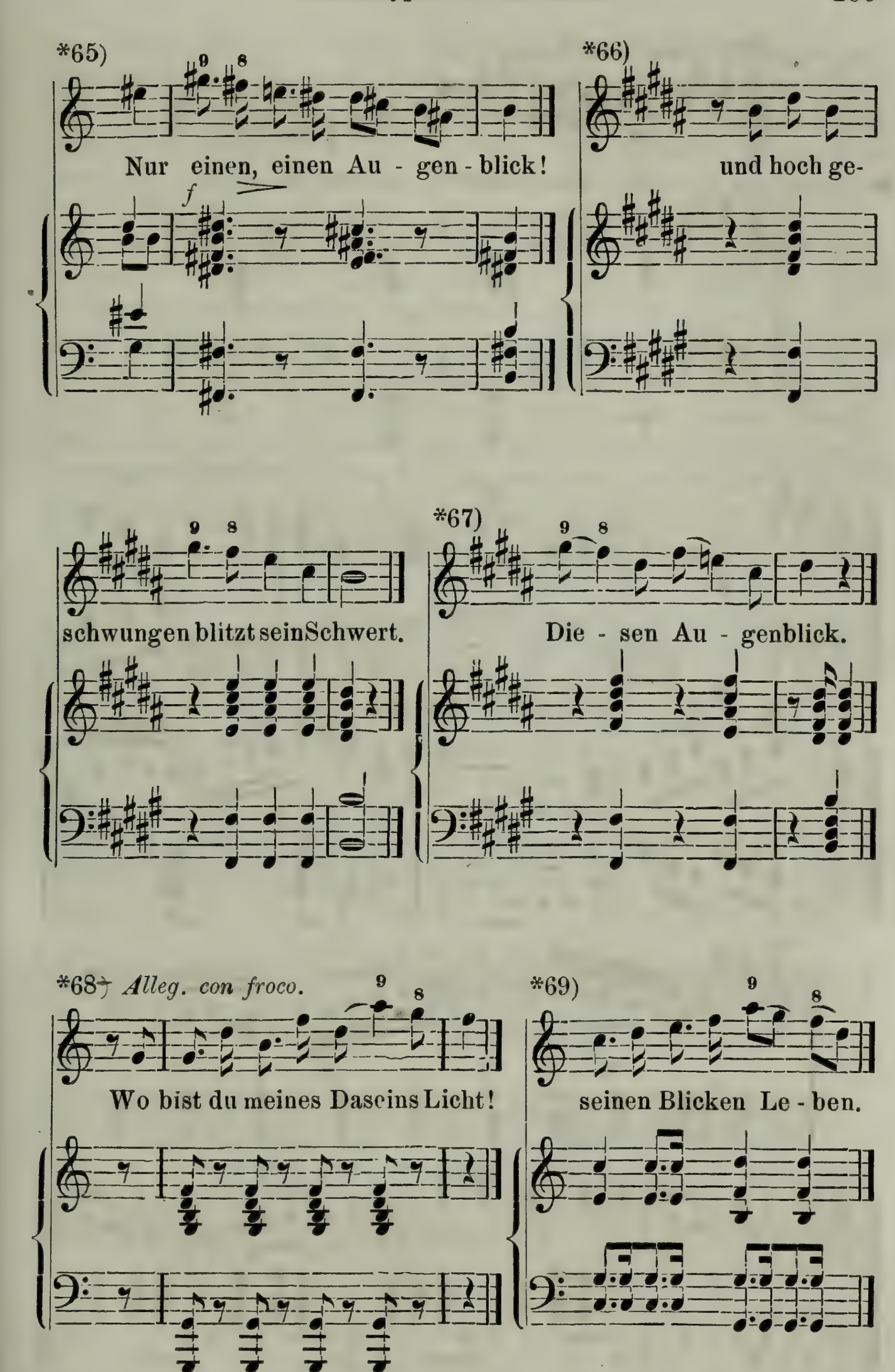
*55) Aus der Ouvertüre zu *Preciosa.* *56) Mittelsatz der *Jubel-Ouvertüre.* *57) Aus der Ouvertüre zu *Euryanthe.*




*58) Chor und Ballet aus *Oberon*. *59) Introduction des 1ten Actes der *Euryanthe*. *60) Ouvertüre zum *Freischütz*. *61) Ebendaher.

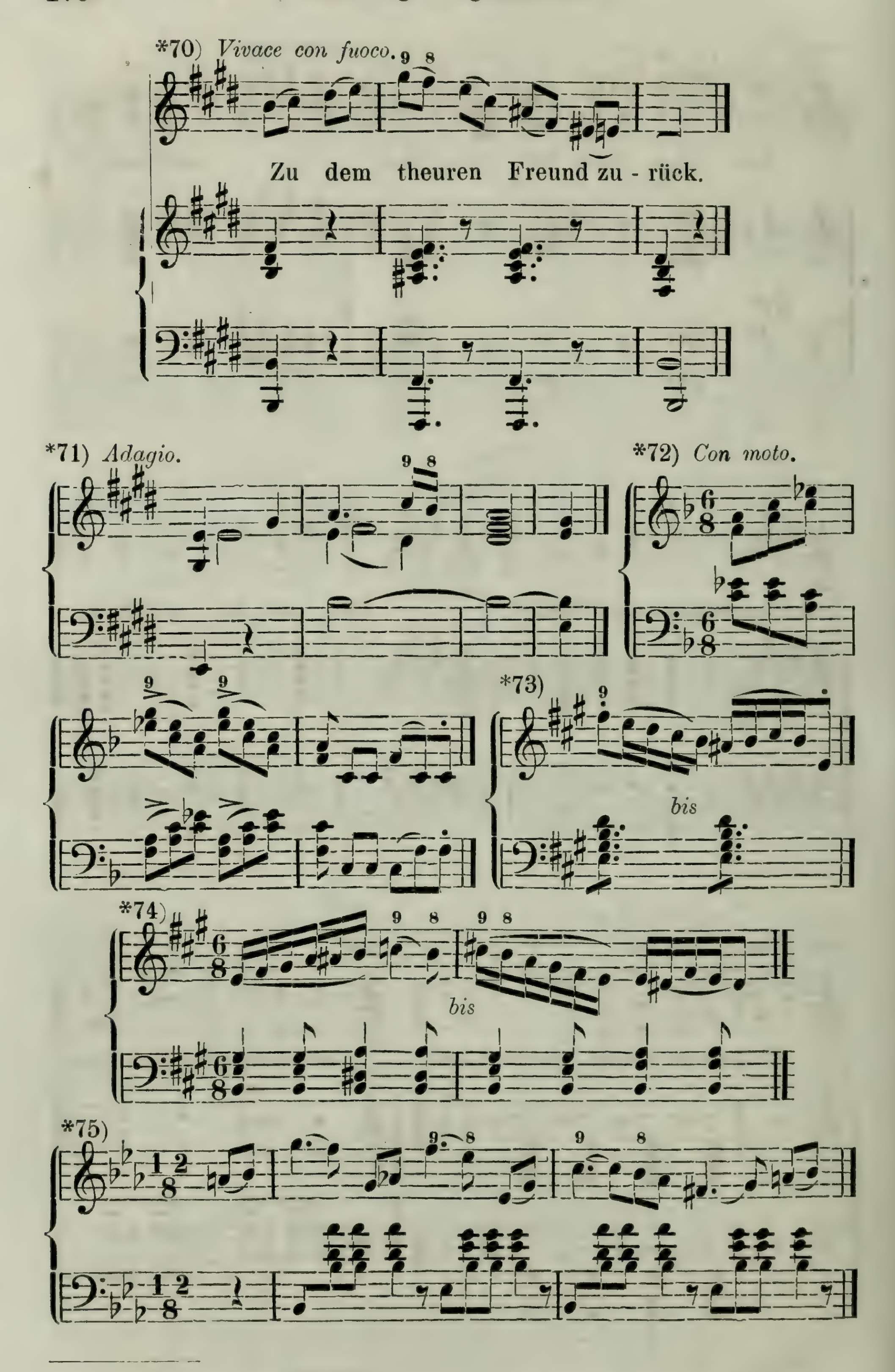



*62) Ebendaher. *63) Chor-Lied aus Euryanthe. *64) Introduction zum 1ten Acte des *Freischütz.*



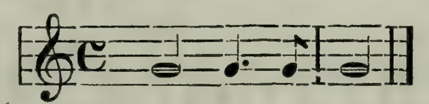

---

*65) Scene und Arie Eglantinens aus *Euryanthe.* *66) Aus Scene Nr. 16 in *Euryanthe.* *67) Ebendaher. *68) Arie Euryanthens mit Chor. *69) Ebendaher.
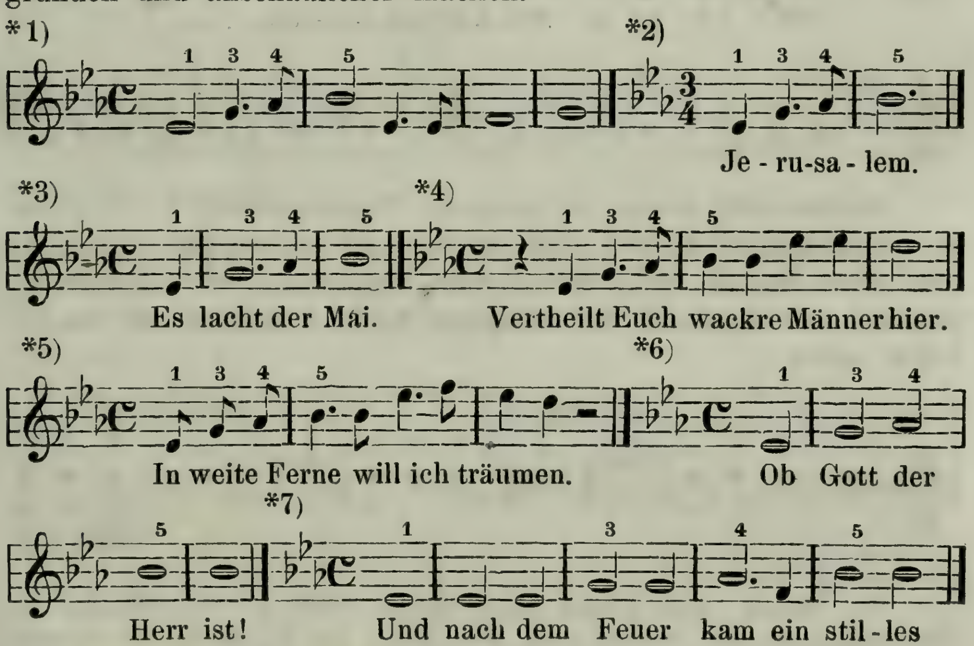



*70) Scene und Arie Agathens im 2ten Act des *Freischütz.* *71) Ebendaher. *72) Jägerchor aus dem 1ten Act des *Freischütz.* *73) Duett aus Freischütz. *74) Ebendaher. *75) Arie Rezia's aus *Oberon.*

Wenn sich ein grosser Theil der Weber'schen Themen ausschliesslich aus Tonstufen des Tonica-Dreiklangs und seines Dominant-Septimen-Accordes zusammensetzt, und wenn wiederum ganze Reihen von Anfängen solcher Themata sogar dieselben Intervallenschritte innerhalb des Accordes wiederholen, so zeigt uns dagegen Felix Mendelssohn meist ein ganz anderes Verfahren. Wir bemerken, dass seine Themen sich weniger aus den Tongliedern bestimmter Accorde, als aus gewissen entweder stufenweis, oder in besonderen Intervallen fortschreitenden diatonischen Tonfolgen entwickeln. Als eine der häufigst wiederkehrenden darunter stellt sich uns die Tonverbindung von Prim, Terz, Quarte und Quinte dar. Zu der melodischen Uniformität dieser Themen kommt aber noch eine ebenso genau übereinstimmende Rhythmik derselben, welche sich etwa folgendermaassen ausdrücken lässt:

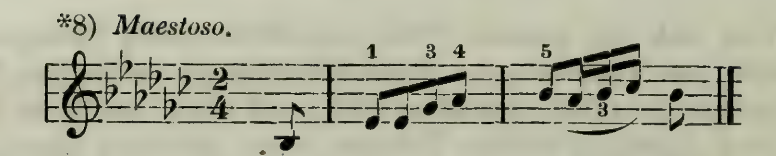


so wie endlich der Umstand, dass sie alle auf der gleichen harmonischen Unterlage, oder doch nahezu auf demselben Generalbasse ruhen.
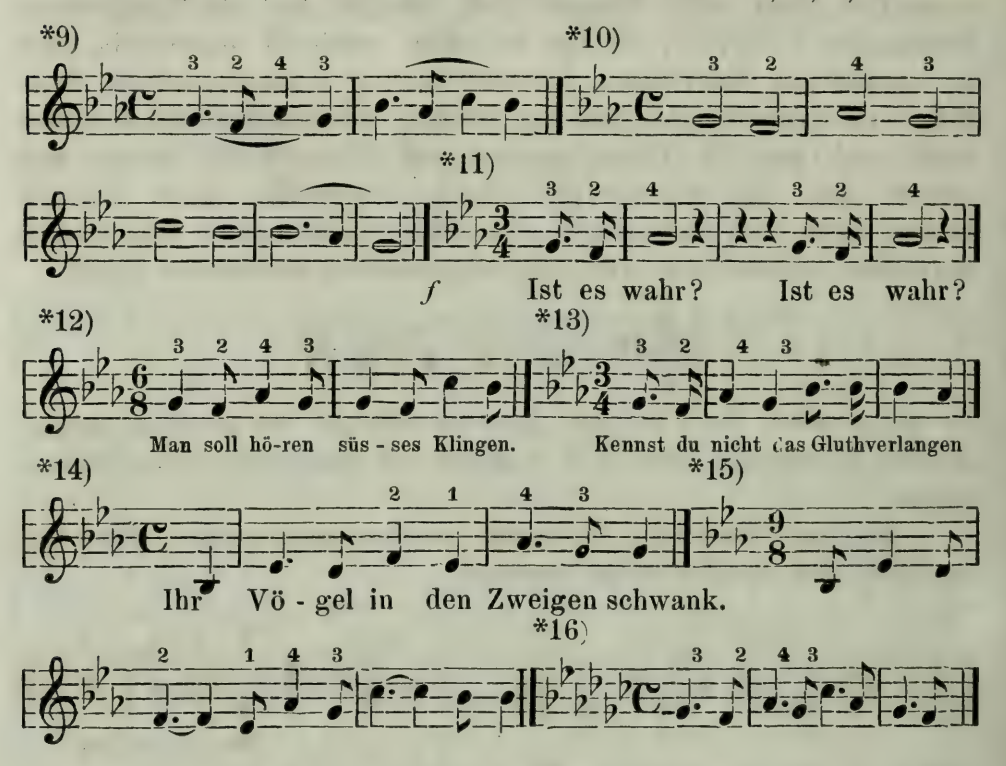
Die hier folgenden Beispiele werden das Gesagte näher begründen und anschaulicher machen.



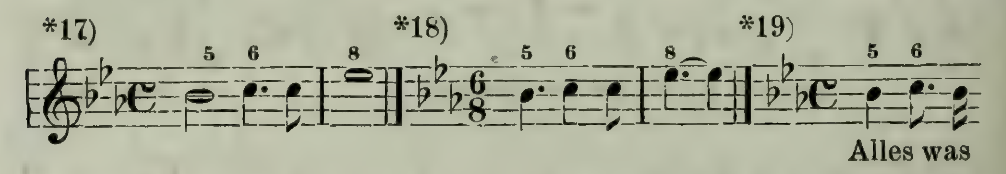

*1) Thema der Ouvertüre zu *Athalia*. *2) Thema der berühmten Sopran-Arie im 1ten Theile des *Paulus*. *3) Thema des Recitativs und des ersten Frauenchors in der *Walpurgisnacht*. *4) Thema des Chors Nr. 4 aus der *Walpurgisnacht*. *5) Thema eines Liedes op. 9. *6) Melodie einer Chorstelle aus dem 1ten Theile des *Elias*. *7) Ein Thema aus dem grossen Chore Nr. 34 im 2ten Theile des *Elias*.




Aehnlich häufig zeigen uns die Themen unseres Meisters die Tonfolge 3, 2, 4, 3, oder die ihr nahe verwandte: 2, 1, 4, 3.
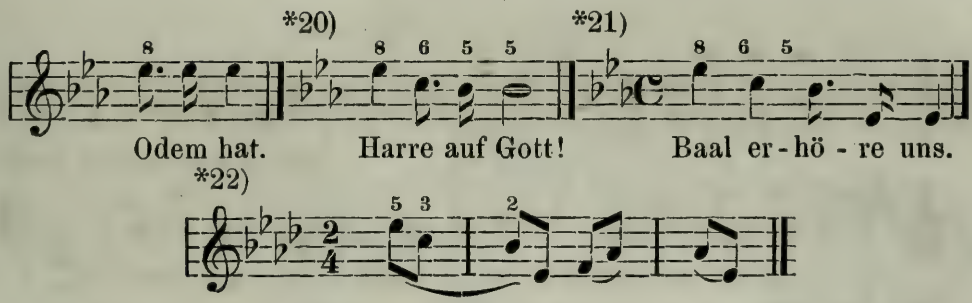



Ebensowohl finden wir auch die Fortschreitung 5, 6, 8 und ihre Umkehrung: 8, 6, 5, oder die ihr nahe verwandte: 5, 3, 2, so wie einen beiden meist identischen Rhythmus, in welchem wir zugleich die Rhythmik der Beispiele 1, 3, 4 und 5 sich wiederholen sehen.




---

*8) Thema eines Liedes ohne Worte, Heft 5. *9) Thema des Mittelsatzes aus der Ouvertüre zu *Ruy-Blas*. 10) Thema des Mittelsatzes aus der Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*. *11) Thema eines Liedes op. 9. *12 u. 13) Themen von Liedern aus op. 8 und 9. *14) Thema eines vierstimmigen Liedes op. 41. *15) Thema eines Liedes ohne Worte, Heft 5. *16) Thema eines Liedes ohne Worte, Heft 7. *17) Melodie eines Bass-Solo aus der *Walpurgisnacht*. *18) Thema des Schlusssatzes des Finale der *Amoll-Sinfonie*. *19) Haupt-Thema der Sinfonie-Cantate: *Lobgesang*.




Jener in den Themen der Beispiele 1, 2, 3, 4, 11, 13, 17, 18, 19, 20 und 21 sich wiederholenden Rhythmik begegnen wir ausserdem in unzähligen anderen Themen Mendelssohn's, wo sie, besonders in seinen Kirchenmusiken mitunter ein wenig zu sehr an den Rhythmus eines *tempo di marcia* erinnert.

*23) *Alleg. maestoso.*

Mache dich auf wer-de Licht! Mache dich auf werde Licht!

*24) *Alleg. maestoso.*

Fürchte dich nicht, spricht unser Gott, fürchte dich nicht, ich bin bei dir.

*25) *Alleg. maestoso.*

Vor dem Herrn bebte die Er-de, vor dem Herrn bebte die Erde.

*26) *Alleg. maestoso.*

Die Heiden lehnen sich auf, Herr, wider dich und deinen Christ.

*27) *Alleg.*

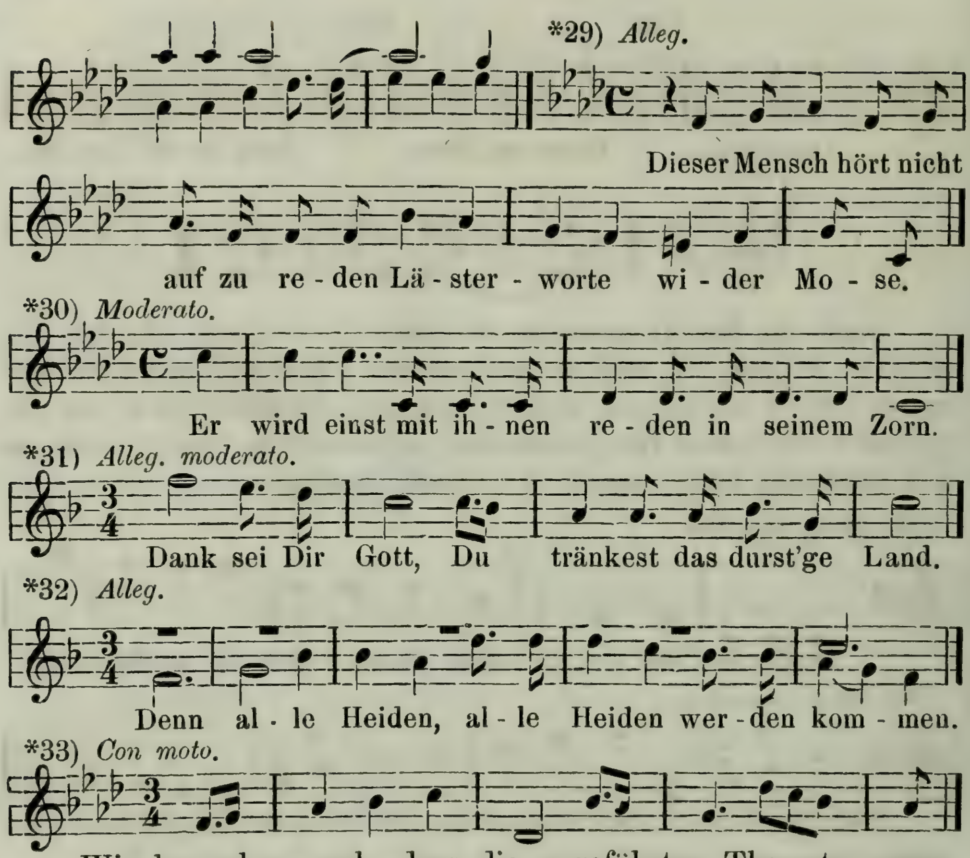
So spricht der Herr: ich bin der Herr u. ist ausser mir kein Heiland

*28) *Alleg.*

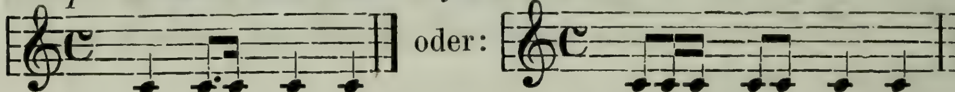
Denn wir ha-ben ihn hö-ren sa — — — gen
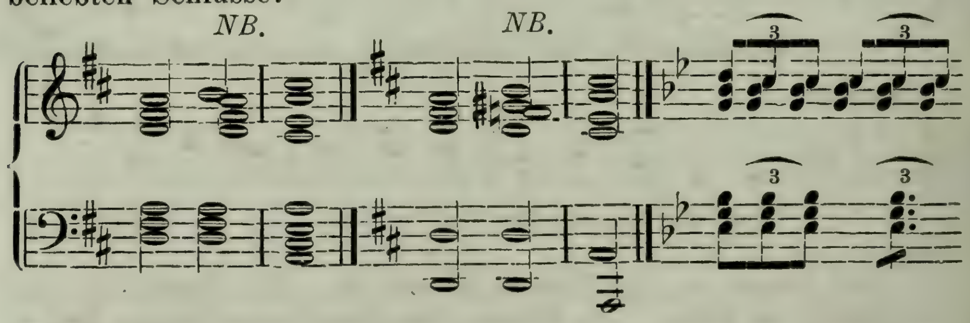
---

*20) Thema aus den Psalmen 42 und 43. *21) Thema aus den Baals-Chören im *Elias*. *22) Thema eines Liedes ohne Worte, Heft 6. *23) Chor-Thema aus *Paulus*. *24) Chor-Thema aus *Elias*. *25) Chor-Thema aus dem 114ten *Psalm*. *26) Chor-Thema aus *Paulus*. *27) Chor-Thema aus *Paulus*. *28) Chor-Thema aus *Paulus*.
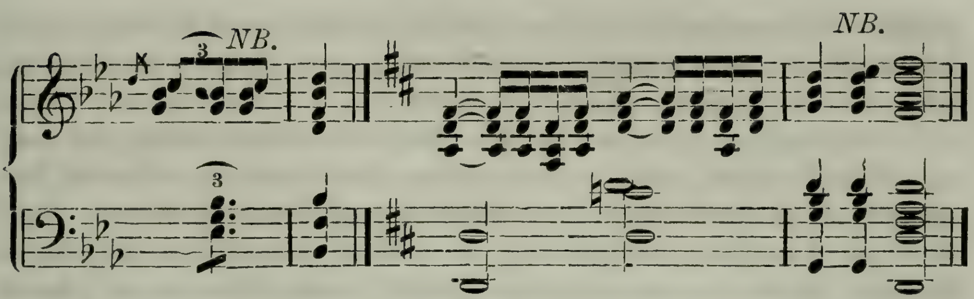



Wir bemerken noch, dass die angeführten Themata, ausser ihren gleichen oder verwandten Rhythmen, auch ziemlich dasselbe *Tempo* besitzen und dass Rhythmen wie:




auch in den Orchester-Begleitungen der Oratorien und Psalmen Mendelssohn's überaus häufig wiederkehren. Im übrigen jedoch ist von derartigen Besonderheiten, oder blossen musikalischen Gewöhnungen in Mendelssohn's Manier nur sehr Weniges zu spüren. Was hierfür vielleicht noch anzuführen wäre, sind jene bei ihm beliebten Schlüsse:




*29) Thema aus demselben Chor. *30) Thema aus dem 2ten *Psalm.* *31) Thema des Schlusschors vom 1ten Theil des *Elias.* *32) Chor-Fuge aus *Paulus.* *33) Fugen-Thema der *Ouvertüre* zu *Paulus.*




Ferner auch seine grössere Vorliebe und Anlage, sich in leichtbewegten Tempi's und Themen, wie sie etwa aus der Form des *Capriccio*, *Scherzo*, *Allegretto*, *Presto*, oder *Rondo* hervorgehen, zu bewegen, als in breiten und getragenen Themen und Melodien, wie sie durch das *Adagio*, *Lento* oder *Andante* bedingt werden. Goethe gab dieser Vorliebe des Meisters für das zierlich und neckisch Bewegte schon in ein Paar an den Jüngling Mendelssohn gerichteten Versen Ausdruck, in welchen es unter anderem heisst:

»Wenn über die ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten;
Nur zu! auf weiter Töne-Flur
Wirst manche Lust bereiten.« *)

Die zuletzt erwähnte Eigenthümlichkeit Mendelssohn's ist aber bereits wieder allgemeinerer Natur, denn sie bezeichnet nicht so speciell musikalische Einzelheiten, wie z. B. die von Weber so häufig angewandte *None*, oder der bei ihm beliebte Wechsel zweier oben näher bezeichneter Accorde.

Der Grund, dass Mendelssohn's Manier solche ihm speciell eigenthümliche Gewöhnungen verhältnissmässig wenig hervortreten lässt, liegt ebensowohl in der schönen harmonischen Bildung, die er erhalten, wie in dem von ihm entwickelten künstlerischen Pflichtgefühl und der damit verbundenen Strenge gegen sich selbst. Wir nehmen also abermals wahr, wie unentbehrlich die Entwickelung eines in sich gefesteten Charakters sei, wenn der Künstler diesen oder jenen persönlichen Typus, selbst nur in dessen subjectiver Form, vollkommen spiegeln und bedeuten soll.

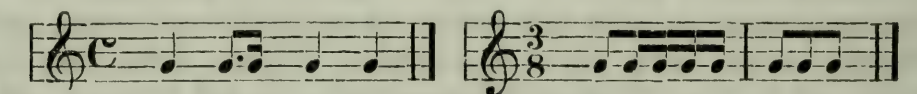
Was Mendelssohn an Reichthum der Anlage fehlt, z. B. etwa mit Weber verglichen, und was er an subjectivem Idealismus zu viel besitzt, wird gewissermaassen durch seinen, zu schöner Klarheit entwickelten Charakter und durch den daraus hervorgehenden künstlerischen Ernst wieder ausgeglichen. Ohne einen

*) Einen merkwürdigen Beleg für das Gesagte liefert auch ein bisher noch ungedruckter Brief Mendelssohn's an Moscheles, in welchem er diesem dafür dankt, dass er ihn darauf aufmerksam gemacht habe, wie weit leichter es ihm werde, bewegte Motive zu erfinden und durchzuführen, als getragene. Er werde daher dem *Lento* und *Adagio* von nun an seine besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

solchen fest ausgeprägten Charakter hätte sich unser Meister wahrscheinlich in einen kränkelnden künstlerischen Hyper-Idealismus, oder in eine extreme Manier verloren.

So aber mahnt er uns an den Mann im Evangelium, der nur ein Pfund erhielt, aber neun andere damit erwarb, während Begabtere ihren Reichthum vergruben oder verkommen liessen, eben weil sie denselben nicht durch ein weises Haushalten mit ihren Mitteln, durch ein unermüdliches Streben nach Höherem und durch ein festes, unverwandt auf dieselben Ziele gerichtetes Wollen steigerten.

Die Darstellung der Eigenart Weber's und Mendelssohn's, obgleich wir's bei ihnen noch mit einer verhältnissmässig gesunden Manier zu thun haben, lehrt uns demungeachtet wieder, wie sehr sich jene, schon oben erwähnte Eigenthümlichkeit aller Manier: die verschiedensten Stoffe in ein und derselben vom Subjecte des Künstlers unzertrennlichen Weise zu behandeln, auch in den äusserlich wahrnehmbaren Kennzeichen einer solchen speciell-individuellen Art, zu empfinden und zu gestalten, ausprägt. — Weber mag eine Eglantine oder eine Euryanthe darstellen, seine Phantasie mag sich mit den volksthümlichen und vaterländischen Sagen vom „wilden Jäger," oder mit provençalischen Liebeshöfen und ihrem Ritterthum und Frauendienst beschäftigen — wir begegnen bei ihm stets derselben, ihm zur persönlichen Liebhaberei gewordenen Anlage seiner Themen, derselben einfachen harmonischen Unterlage seiner Melodien und sogar vielfach einer sich genau wiederholenden Folge der Tonstufen der letzteren. — Mendelssohn wiederum mag uns die heidnische Welt seiner Druiden und ihres Walpurgisnachts-Spukes schildern, oder das Schwanenlied des heiligen Stephan anstimmen, überall blickt uns, in Fortschreitungen wie 1, 3, 4, 5 und 3, 2, 4, 3, oder in ihm eigenthümlichen charakteristischen Rhythmen wie:



dasselbe wohlbekannte Gesicht an, das, durch das instrumentale Colorit und die durch den Stoff gebotene besondere Verbindung in der es auftritt, gewissermaassen nur anders costümirt und placirt erscheint.

Es offenbart sich in solchen Zügen abermals die tiefe Verwandtschaft der künstlerischen Manieristen und der subjectiven Charakter-Typen. Auch diese können nicht aus sich oder über sich hinaus, auch sie erblicken, wie jene, die verschiedensten oder widersprechendsten Dinge nur unter einem und demselben Gesichtspunkte. Wie aber der subjective Idealist oder Realist durch ein selbstloses, ernstes und aufrichtiges Wollen und Streben dem-

ungeachtet davor bewahrt bleibt, sich in Extreme zu verlieren, so sehen wir auch den gemässigten künstlerischen Manieristen, durch Strenge gegen sich selbst, einer extremen Manier vorbeugen. Ja oft schützt ihn schon allein die Grösse seines Talentes hiervor. Doch bleibt dann immer festzuhalten, dass auch in diesem Falle der Hinzutritt eines entschiedenen Charakters den Künstler wahrscheinlich bis zu einer freieren und dem Style verwandteren Manier gesteigert haben würde, als er, da es zu keiner Entwickelung eines consequenten Wollens und wahrer künstlerischen Selbstbeschränkung in ihm gekommen, zu erreichen vermochte. Im letzteren Falle werden wir ihn gerade nur vor einem Versinken in die letzten Uebertreibungen und Ausartungen künstlerischer Darstellung bewahrt sehen.

Will man, nach dem allen, das Wesen der Manier in jenem seinem tiefsten Kerne erfassen, wie er am unverhülltesten in den Auswüchsen einer bis in's Extrem gesteigerten Eigenart zu Tage tritt, (welche letztere daher auch vorzugsweise hier gemeint ist) so kann man sagen, der Manierist liebe sich selber mehr, wie die Kunst. Mit anderen Worten: er liebe die ihm schmeichelnden oder bequem und geläufig gewordenen Vorstellungen von den Dingen mehr, wie diese Dinge an und für sich und wie deren wahrheitsgetreue oder bis zu einer idealen Reine und Höhe gesteigerte Darstellung. Denn er ist durchaus nicht bereit, sich aus ernster Achtung vor seinem Gegenstande diesem unterzuordnen, oder um seinetwillen ein Stück seines eigenen Behagens und seiner persönlichen Liebhabereien zu opfern. Es tritt also bei ihm künstlerische Eigenliebe an die Stelle künstlerischer Selbstbeherrschung und Selbstbegrenzung.

Doch kann man zu seiner Entschuldigung hinzufügen, dass er sich in vielen Fällen seiner Selbstliebe oder seiner Einseitigkeit — bestehe diese nun in der Engherzigkeit und Beschränktheit, oder in der Uebertriebenheit und Maasslosigkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise — gar nicht bewusst werde, da ihn der, Uebertriebenheiten jeglicher Art so häufig entwachsende Fanatismus blende und dass, wiederum gerade in der Kunst, neue und interessante Typen — künstlerische Charakterköpfe, die man um keinen Preis vermissen möchte — vielfach durch die Manieristen vertreten sind.

Es darf überhaupt die Bedeutung der Manieristen, darum, weil sie noch nicht die höchsten Spitzen der Kunst repräsentiren, nicht unterschätzt werden. Hat doch die Kunst unendlich viele Abstufungen und Grade und besteht doch eben hierin ihr Reichthum! Sie zeigt uns in dieser Beziehung dasselbe Bild wie die Natur. Wie wir dort, weil wir die Alpen gesehen, nicht die Genussfähigkeit für die phantastischen Felspartieen des Har-

zes, die frischen Waldesgründe Thüringens, oder die lieblichen Thäler und Höhen des Schwarzwaldes verlieren — wie wir uns, nach einer Fahrt auf dem Ocean, immer noch an einer Fahrt auf einem rings eingeengten Gebirgssee oder auf dem Rhein und der Elbe erfreuen, so zeigt uns auch die Kunst, neben dem Allumfassenden und Erhabenen, das Besondere, das Barocke, das in einem nur localen Sinne Ansprechende, oder das Bescheidene, das Liebliche, das durch theuere Traditionen Verklärte, so wie das im Kleinen Wirksame.

Auch besitzt die Manier noch eine ihr speciell eigenthümliche kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung. — Sie treibt nämlich in den Künsten — ebenso wie dies durch die extremen Charaktertypen im Leben geschieht — die sich aus der menschlichen Doppelnatur entwickelnden verschiedenen Geistesrichtungen zu ihrem gesteigertesten Gegensatze. Hierdurch wird sie nun aber die Veranlassung, dass das Genie — dessen unbefangenem Erkenntnissvermögen gerade an der Uebertriebenheit beider Richtungen deren Einseitigkeit deutlich wird — dieselben wieder zusammenfasst und ihren Widerspruch in einer höheren künstlerischen Ausdrucksform löst. Ohne die, durch Talente von beschränkter und selbst extremer Manier bewirkte Fortbildung der Gegensätze zu ihren letzten Consequenzen, welche wir in gemilderter Form selbst schon bei Talenten von grosser Manier finden, ist daher das Genie und der Styl, vor allem aber das Universal-Genie und der ihm allein eigene Ausdruck des, alle Gegensätze versöhnenden rein Menschlichen, gewissermaassen nicht denkbar.

Wir werden demungeachtet die schon früher gemachte Erfahrung immer festhalten müssen, dass sich der positive Werth einer Manier mit dem Grade ihrer Beschränktheit verringert. Sie wird daher auch, an dem Punkte angelangt, wo diese Beschränktheit in's Extrem übergeht, in den meisten Fällen nur noch eine negative oder relative Bedeutung — sei's in Bezug auf ihre Schöpfungen, sei's betreffs ihrer Wirkungen auf die Kunstgenossen — in Anspruch nehmen können.

Der Manier Weber's und Mendelssohn's müssen wir noch einen hohen Grad positiver Bedeutung zugestehen.

Weber schliesst sich in seinen Tonschöpfungen überall, (wie wir auch in den gegebenen Notenbeispielen nachwiesen), in hervortretender Weise an das Volksthümliche und Natürliche an. Freilich theilt er auch die dem Volksthümlichen, (den sublimsten Schöpfungen der Kunst gegenüber), immer verbleibende nationale oder locale Besonderheit. Auf der anderen Seite ist er aber gerade darum bei uns Deutschen so populär geworden, wie kaum einer unserer Heroen; seine Melodien sind eben vorzugsweise

deutsche und aus diesem Grunde in weit reicherer Fülle in den Schatz unserer Volkslieder übergegangen, als die Melodien der Weber hoch überragenden Meister Beethoven und Gluck. —

Mendelssohn wiederum erhob liebevollen Anschluss an die grossen classischen Muster zu seinem musikalischen Glaubensbekenntniss. Aber damit nicht genug erweckte er einen unserer gewaltigsten Heroen gleichsam von den Todten und verschaffte seinem Verständniss Eingang bei den Besten der Nation, woraus ganz neue Erscheinungen für unsere musikalische Cultur hervorgingen.*) — Auch die uns überlieferten classischen Kunstformen machte er für die Gegenwart in erhöhter Weise fruchtbar, indem er in seinem eigenen Kunstschaffen das, was jenen Formen als die Manier ihrer Zeit anhing, zu Gunsten des in ihnen enthaltenen Wesentlichen, fallen liess und dieselben auf solche Weise gewissermaassen modernisirte.

Auch die in Noten-Beispielen dargestellte Manier beider Meister zeigt deren grosse positive Bedeutung. Sie lässt überall noch eine nahe Beziehung zu den Fundamenten aller Tonkunst: wir meinen auf die Grund-Accorde der Harmonie, auf die diatonische Scala und eine gesunde und allgemein verständliche Rhythmik wahrnehmen, während Unwesentliches nur eine nebensächliche Bedeutung darin behauptet.

Die extremen Manieristen dagegen kehren ebensowohl der Volksthümlichkeit, wie den classischen Mustern den Rücken. Zugleich zeigt uns ihre Eigenart, so weit dieselbe in Noten-Beispielen darstellbar ist, eine, im Gegensatze zu den gemässigten Manieristen, auffallende Betonung und Hervorhebung des Unwesentlichen, auf Kosten des Wesentlichen. Wird doch selbst der melodische Umriss ihrer Themen von ihren, häufig an das Schnörkelhafte streifenden musikalischen Gewöhnungen alterirt oder beeinflusst, während ihre Beziehung auf die Grundlagen aller Melodie, Harmonie und Rhythmik entweder nur noch eine ganz gelockerte und zufällige ist, oder selbst ganz verschwindet.

Eine Fülle schlagender Beispiele für das Gesagte, liefern uns die Tonschöpfungen Richard Wagner's und Meyerbeer's.
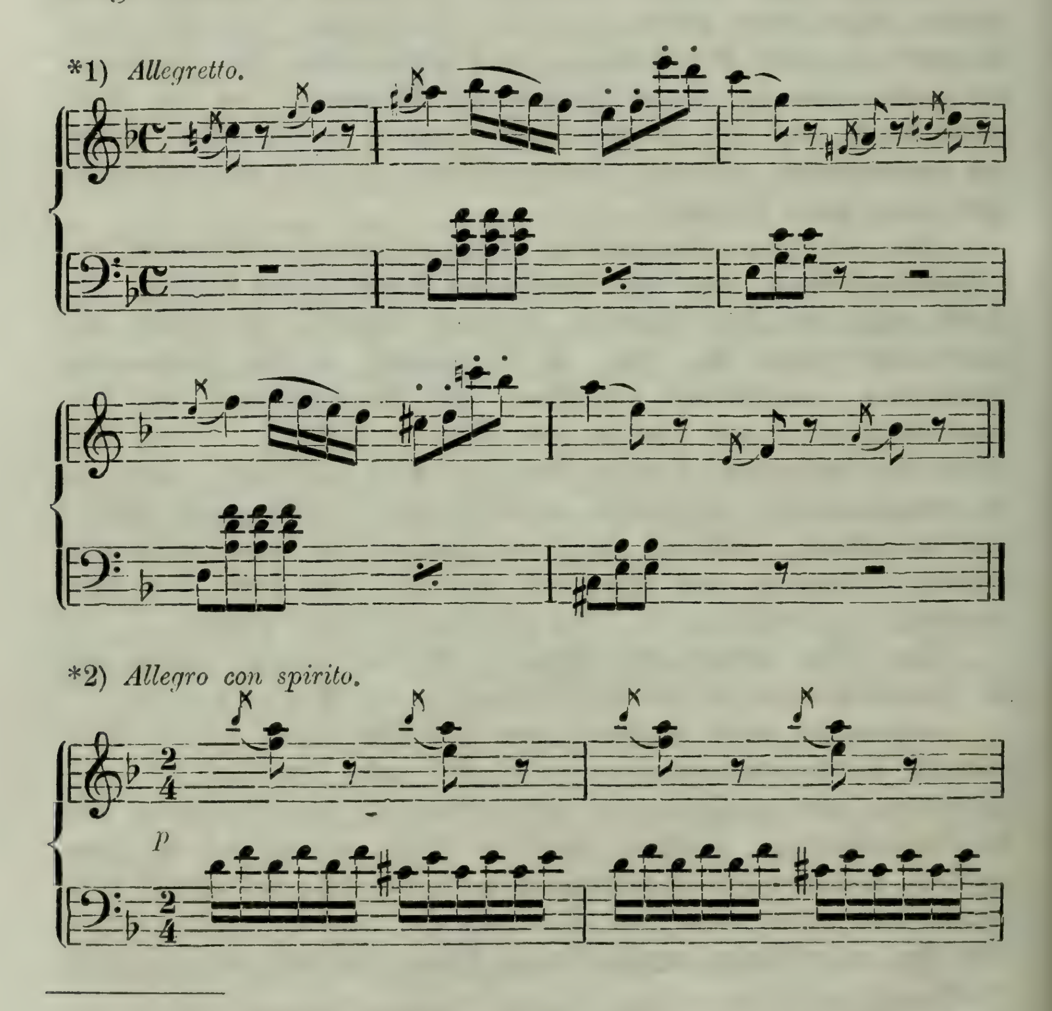
Jedermann wird zugeben, dass es kaum irgend welche musikalische Vortragsverzierungen giebt, die mehr den Namen blosser Zuthaten oder Anhängsel verdienten, als der *Vorschlag* und der *Doppelschlag*. Können dieselben doch, wo es sich um einen wirklich bedeutenden thematischen Kern handelt, fast immer auch wegbleiben, ohne dass der Eindruck der Melodie, des Motivs, oder der betreffenden musikalischen Phrase dadurch abgeschwächt würde.

---

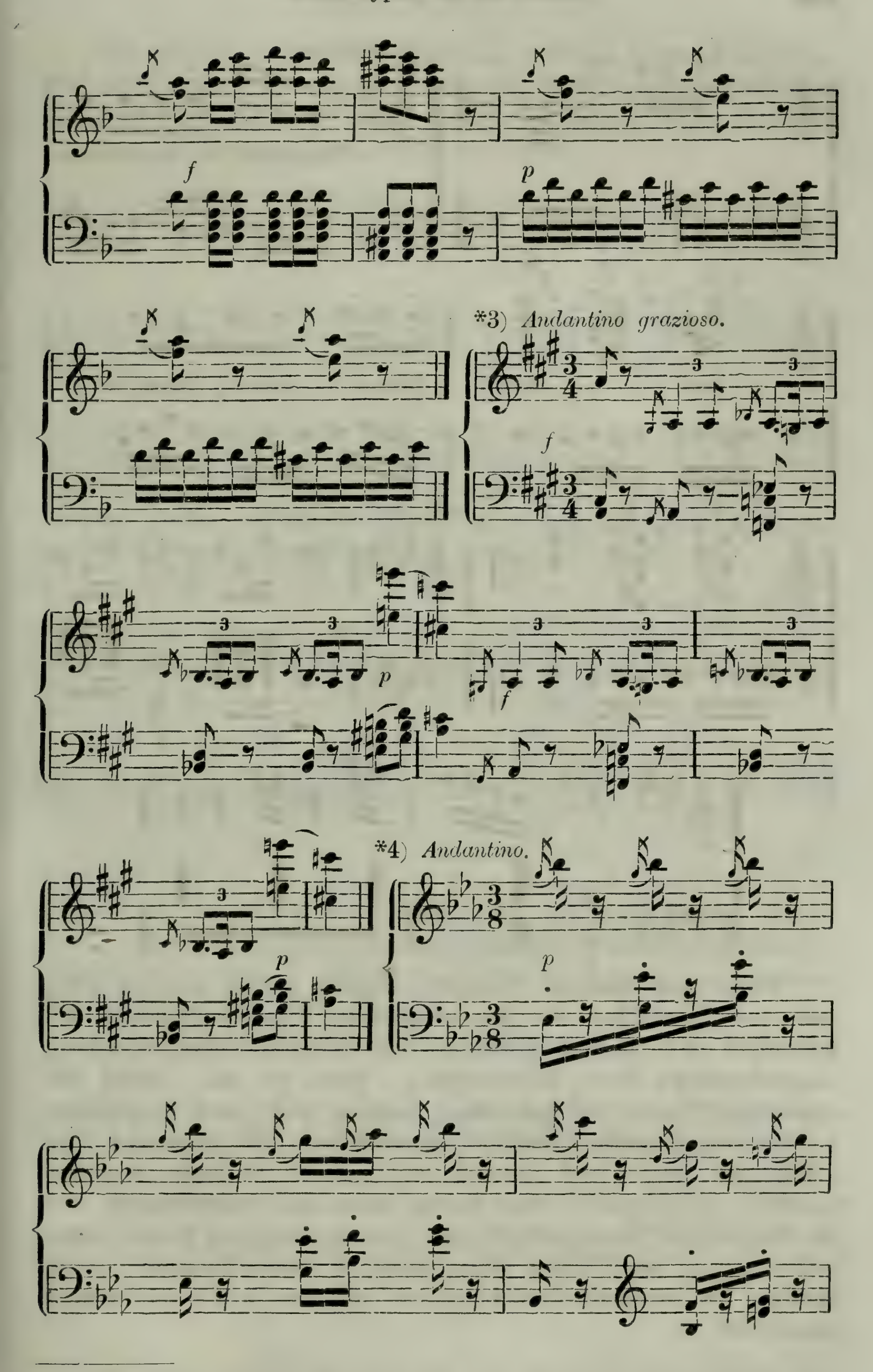
*) Siehe Eduard Devrient: Erinnerungen an Mendelssohn. Leipzig 1868 bei J. J. Weber.

Gerade nun der *Vorschlag* und der *Doppelschlag* sind die eigentlichen charakteristischen Momente der Manier Meyerbeer's und Richard Wagner's. — Der *Vorschlag* (sei es von unten oder von oben) charakterisirt am entschiedendsten die Eigenart Meyerbeer's, der *Doppelschlag* die Eigenart Wagner's. Unser Satz, dass die extreme Manier gerade in der Betonung und Hervorhebung des Unwesentlichen excellire, erhält also hierdurch seine volle Bestätigung. Nicht weniger jene andere Bemerkung, dass Anhängsel und Zuthaten, wie die angeführten, bei den extremen Manieristen selbst den melodischen Umriss ihrer Themen zu überwuchern pflegen, während ein derartiges Vorherrschen des Nebensächlichen bei der gesunden Manier nur selten Platz greift.
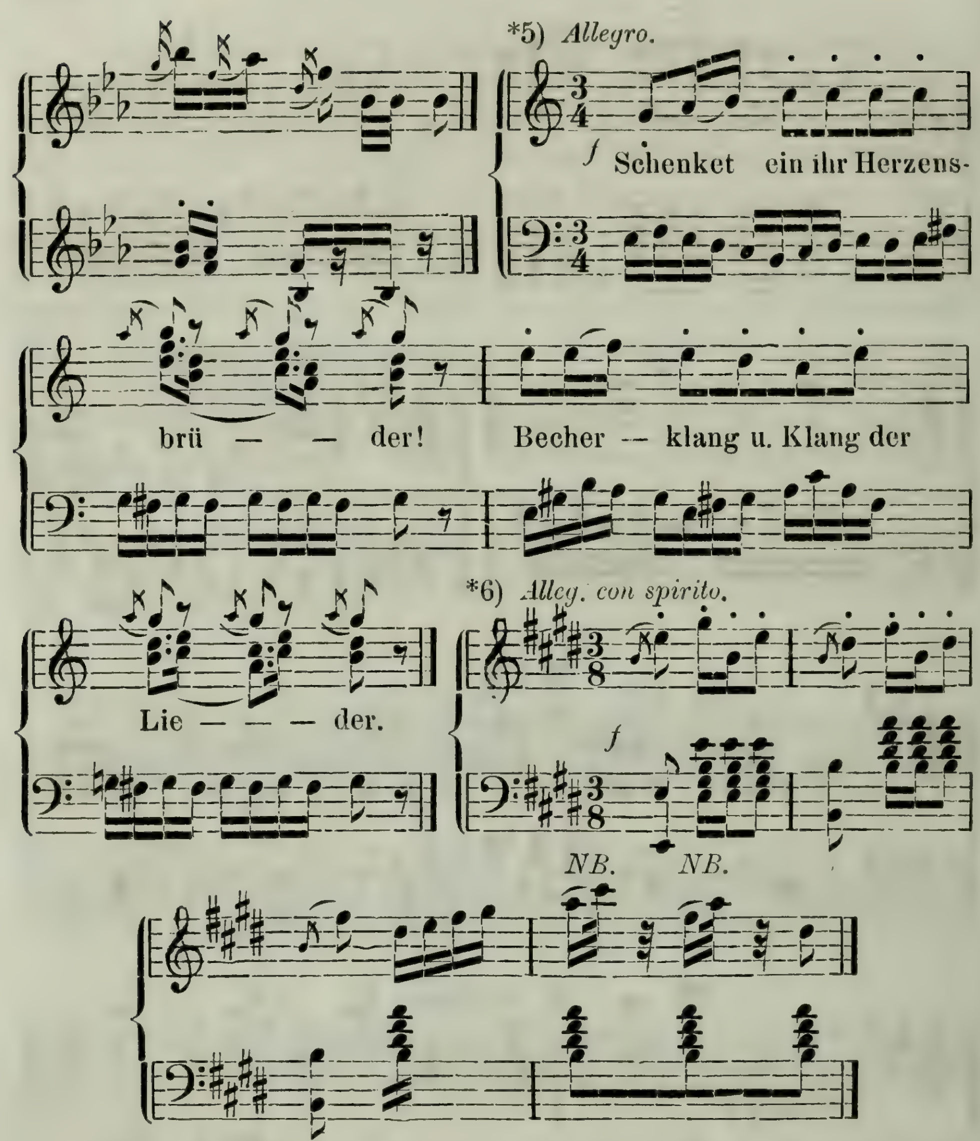
Werfen wir nun vorerst einen Blick auf die melodische Gestaltung der Themen Meyerbeer's. Die hier folgenden zeigen durchweg den Vorschlag, als ein wesentlich zu ihrer Charakteristik gehörendes Moment.




*1) Thema aus dem 1. Act von *Robert*. *2) Erstes Thema des Bachanals im 5. Act des *Propheten*.




*3) Motiv aus dem Terzett des 3. Actes im *Propheten.* *4) Motiv aus der *Redowa* im Ballet des 3. Actes vom *Propheten.*



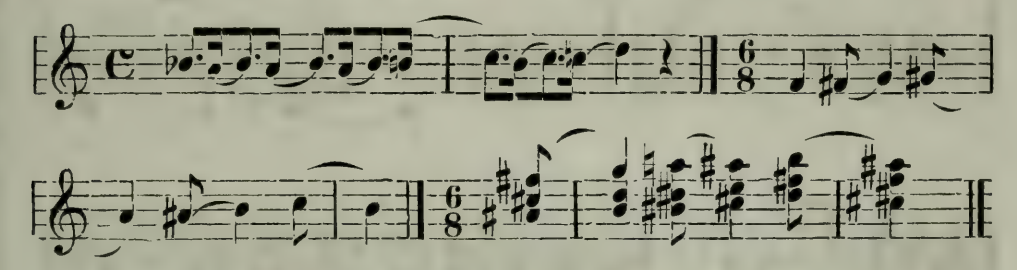

Diese und ähnliche Beispiele würden jedoch unseren Satz, dass der Vorschlag die bezeichnendste Eigenthümlichkeit der Meyerbeer'schen Manier ausmache, nur in einem verhältnissmässig eingeschränkten Sinne bewahrheiten, wenn wir das, worin das eigentliche Wesen des Vorschlags besteht, nicht auch in gewissen Varianten desselben deutlich wiederfänden. Der moderne Vorschlag (um den es sich nämlich hier handelt) ist mehr chromatischer, als diatonischer Natur, indem die vorgeschlagene und die ihr folgende Note häufiger eine Fortschreitung im Werthe eines halben, als im Werthe eines ganzen Tones darstellt; d. h. häufiger das Intervall einer kleinen, als einer grossen *Secunde* umschreibt.*)

---

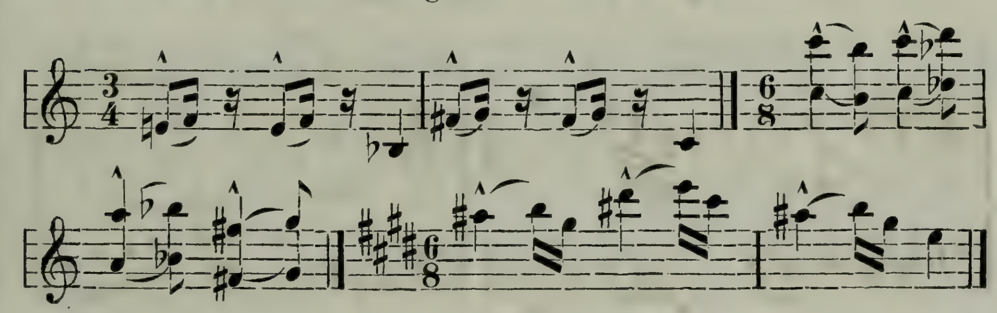
*5) Thema des Trinkliedes aus dem 3. Act des *Propheten.* *6) Thema des Bauerntanzes aus dem 2. Act des *Propheten.*

*) Der ältere Vorschlag dagegen, so z. B. selbst noch der von Gluck, lässt die vorgeschlagene und die ihr folgende Note häufiger

Ob nun eine solche Tonverbindung auf dem Papiere ausdrücklich als Vorschlag bezeichnet ist, oder ohne diese ausdrückliche Bezeichnung, aber im übrigen ganz in derselben Weise und mit derselben Wirkung auftritt, bleibt sich gleich.

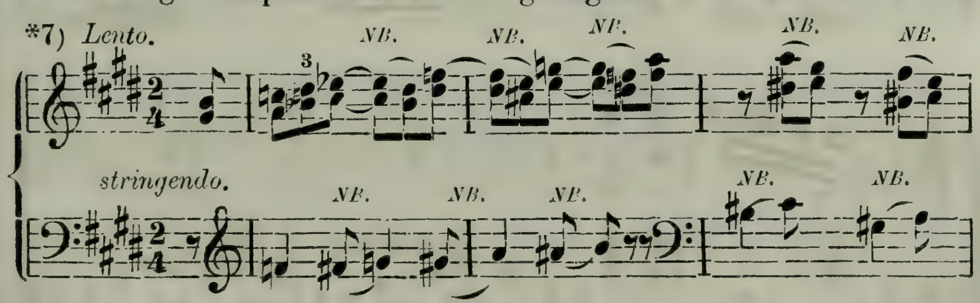


Selbst der Umstand, dass der Accent solcher Varianten, statt auf der zweiten, auf der vorgeschlagenen Note ruht, kann die Natur der durch den modernen Vorschlag dargestellten Verbindung zweier chromatisch fortschreitender und auch anderweit besonders auf einander bezogener Töne nicht alteriren.



Sehen wir uns nun die Meyerbeer'schen Schöpfungen mit Rücksicht auf die bezeichneten Varianten des modernen Vorschlags an, so finden wir dieselben in dem melodischen Umriss einer unglaublichen Anzahl seiner Themata und Motive vertreten. Aber nicht dort allein, sondern meist zugleich auch in den begleitenden Mittelstimmen und im Basse.

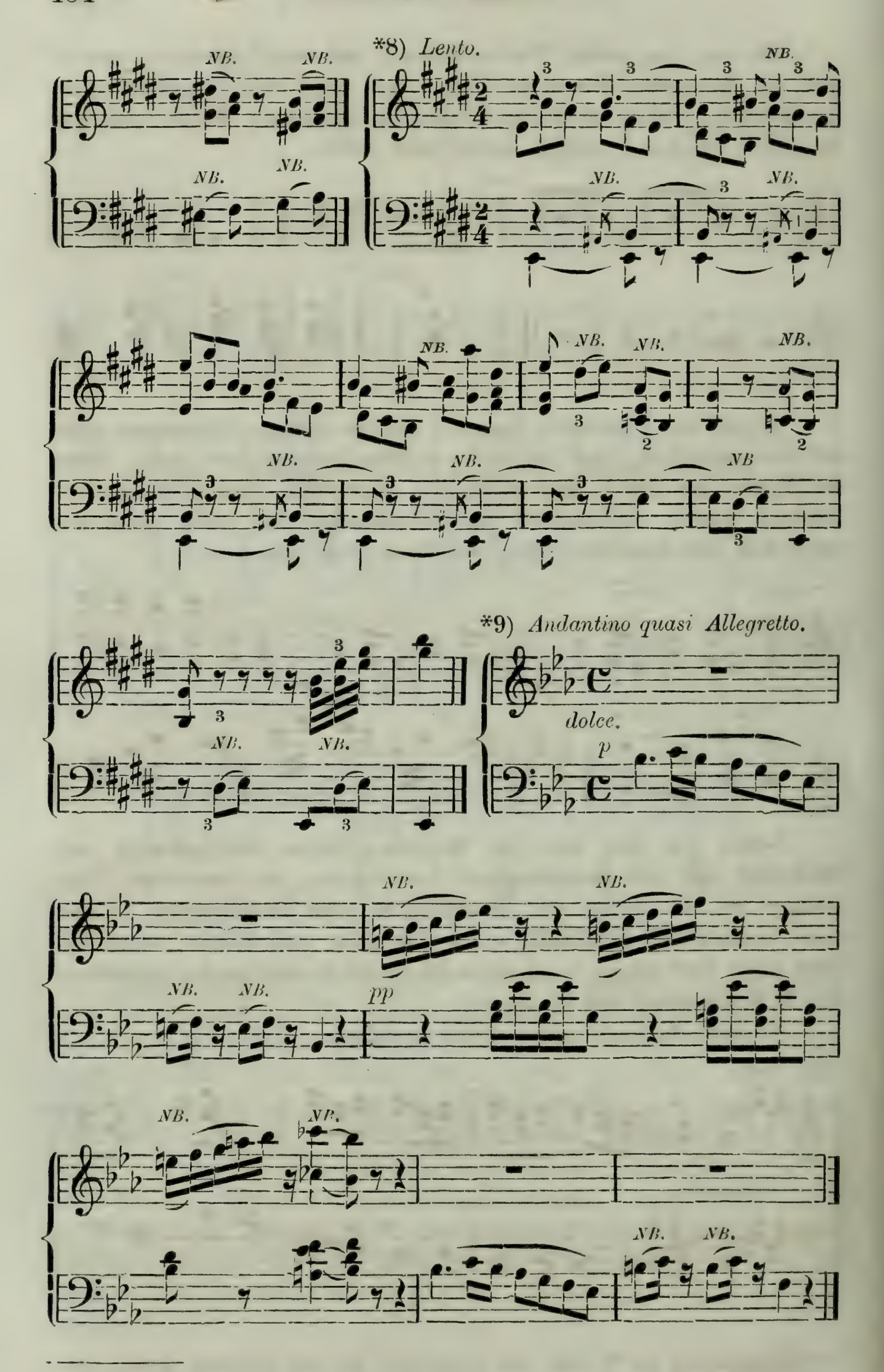
Wenige Beispiele müssen hier genügen.

*7) 

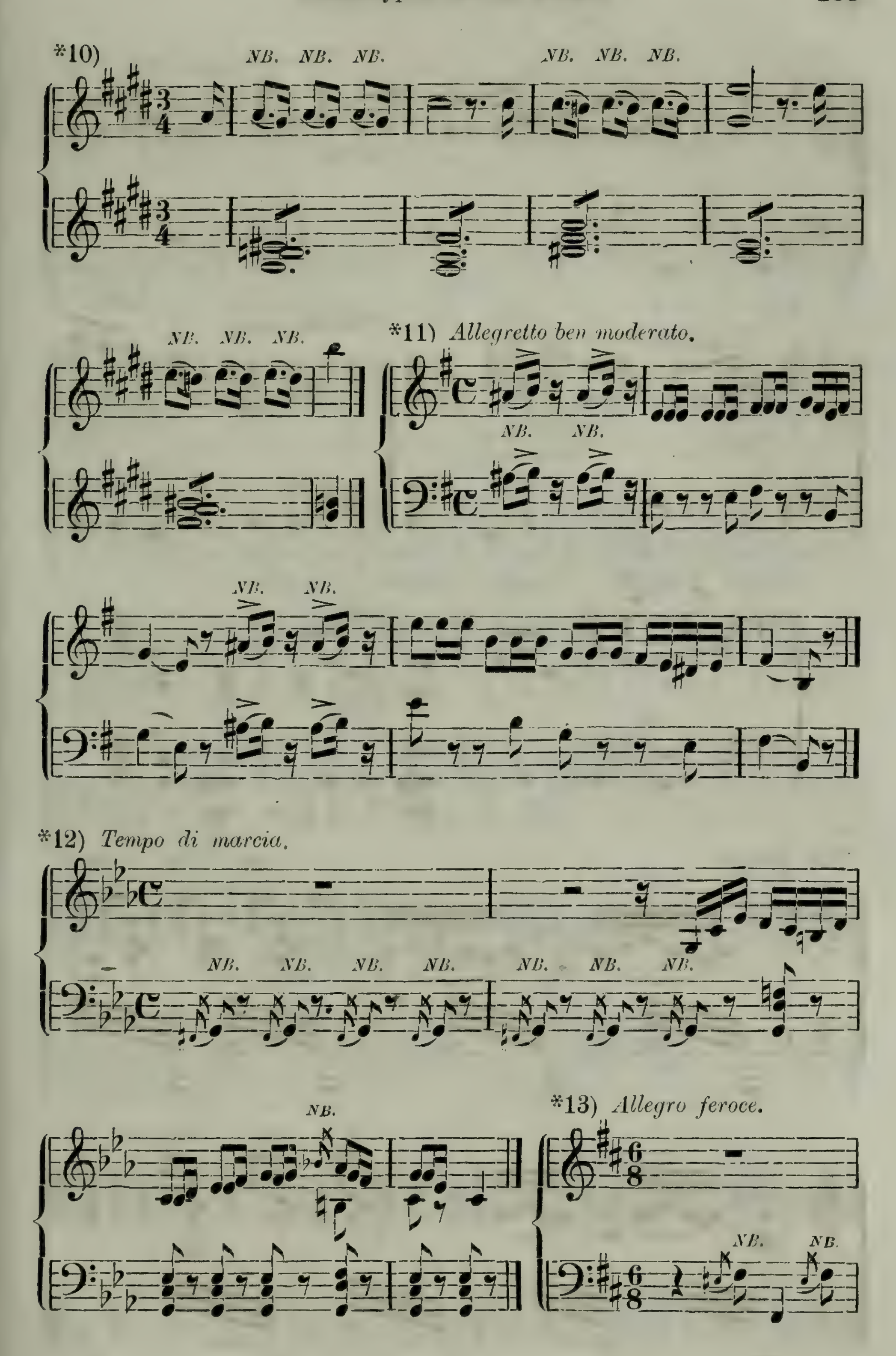

---

Fortschreitungen im Werthe von ganzen, wie von halben Tönen darstellen.

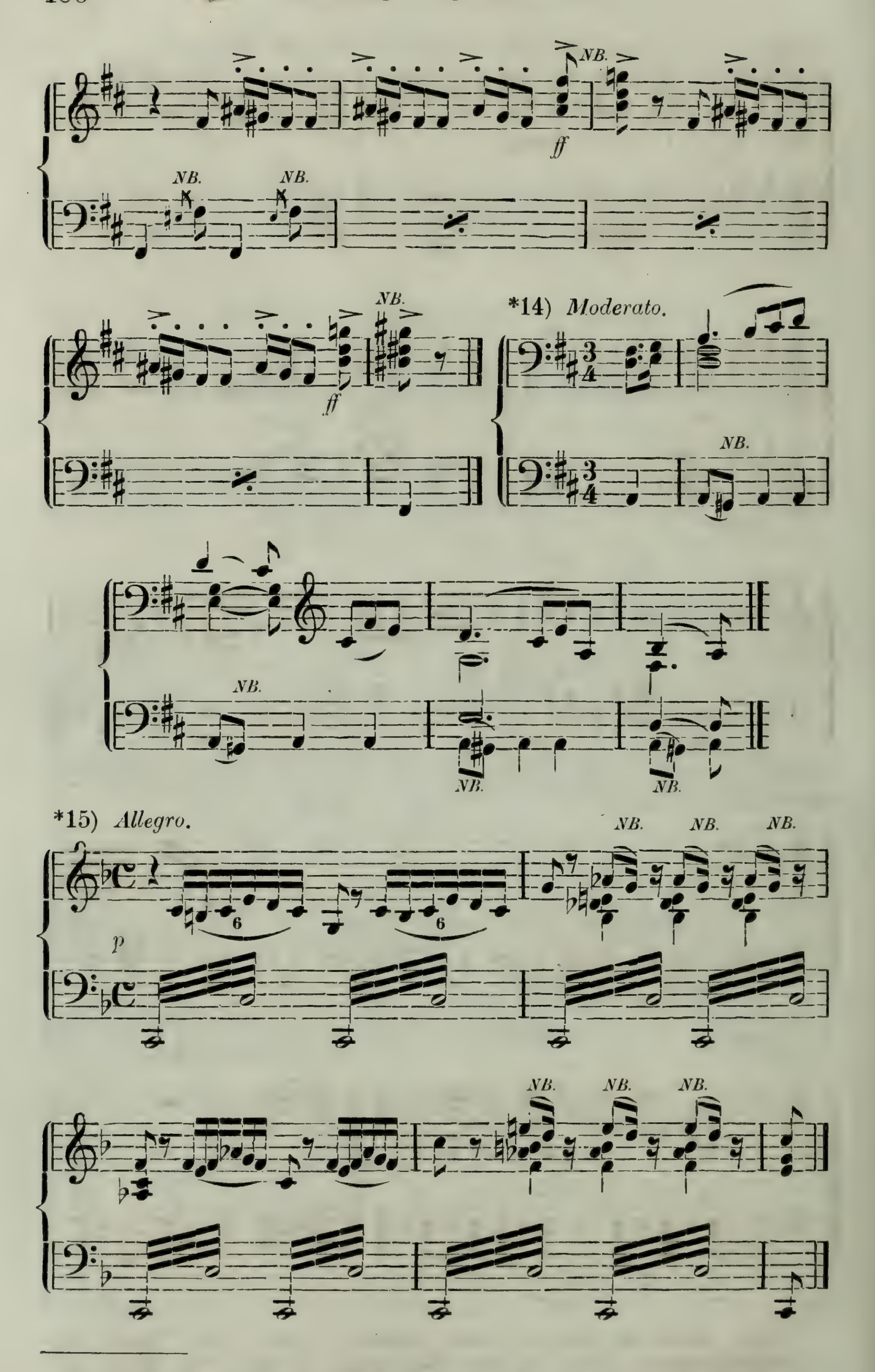
*7) Aus dem Frauen-Duett: *Prophet.* 4. Act.



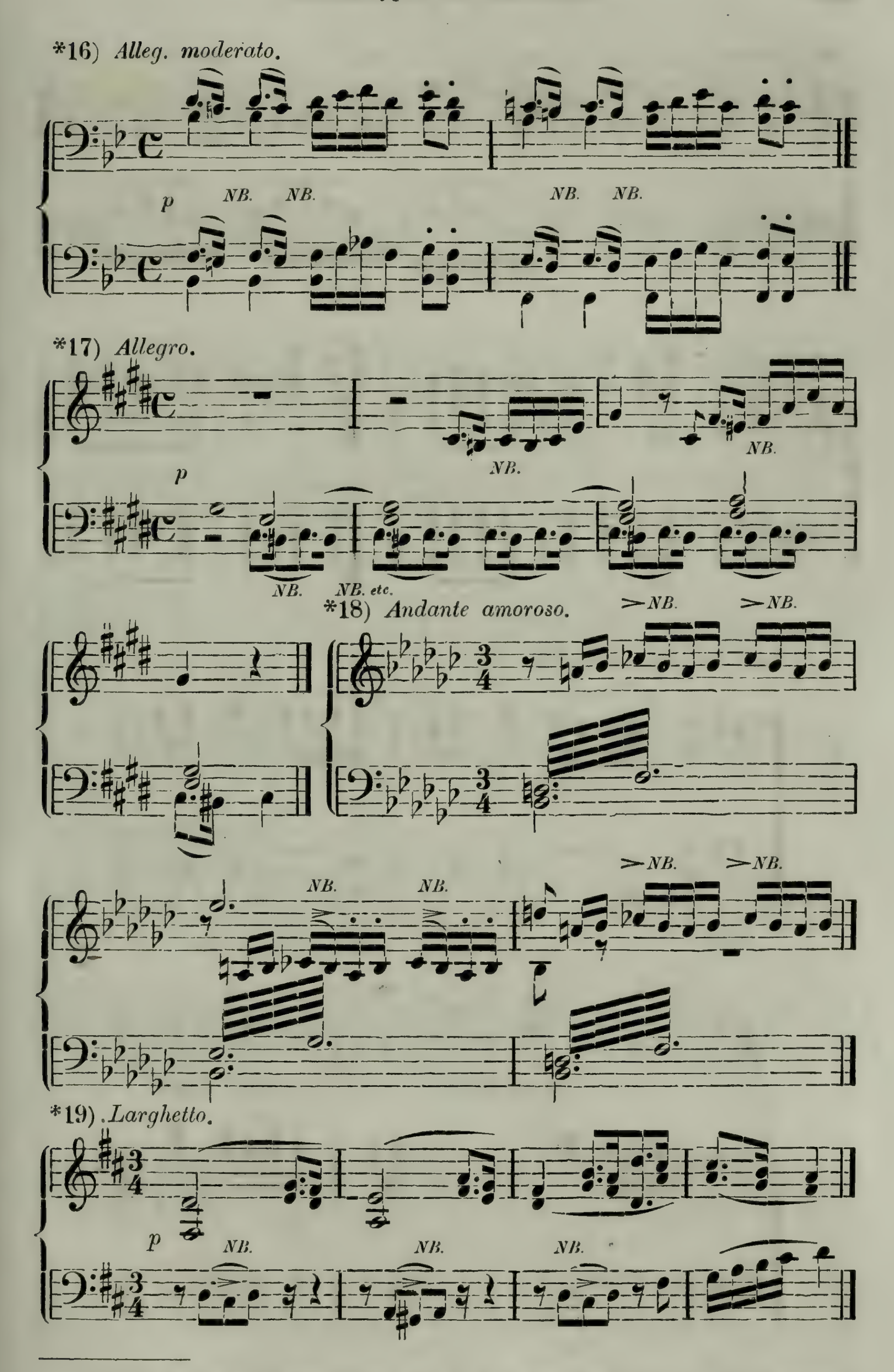

*8) Ebendaher. *9) Thema des Duetts zwischen Bertram und Alice: *Robert*, 3. Act.



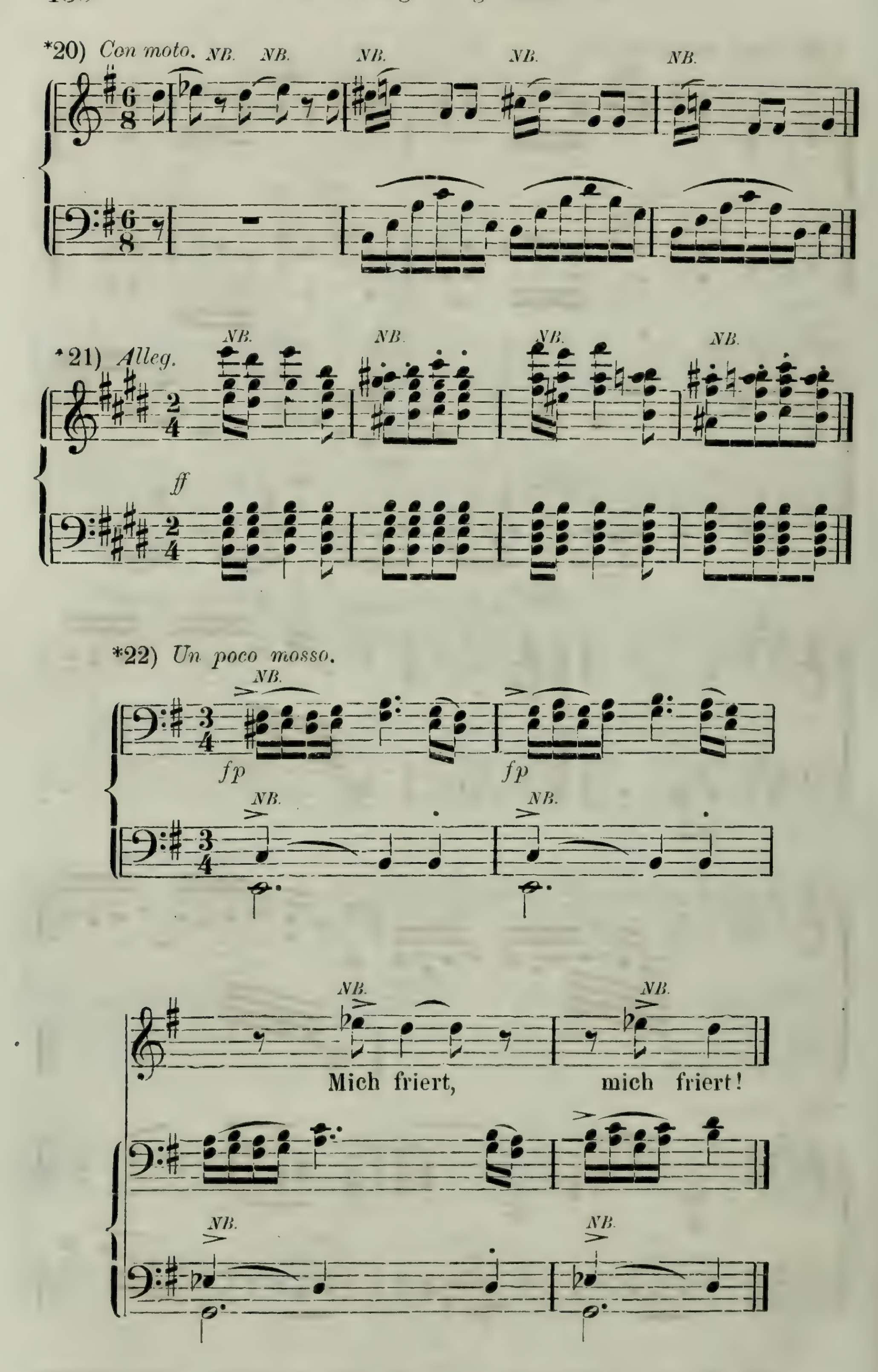

*10) Motiv aus Alice's Arie: *Robert*, 1. Act. *11) Thema des Beglückwünschungs-Chors aus den *Hugenotten*, 1. Act. *12) Motiv aus der Einleitung zum 3. Act im *Propheten*. *13) Motiv aus den Wiedertäuferchören im 3. Act des *Propheten*.



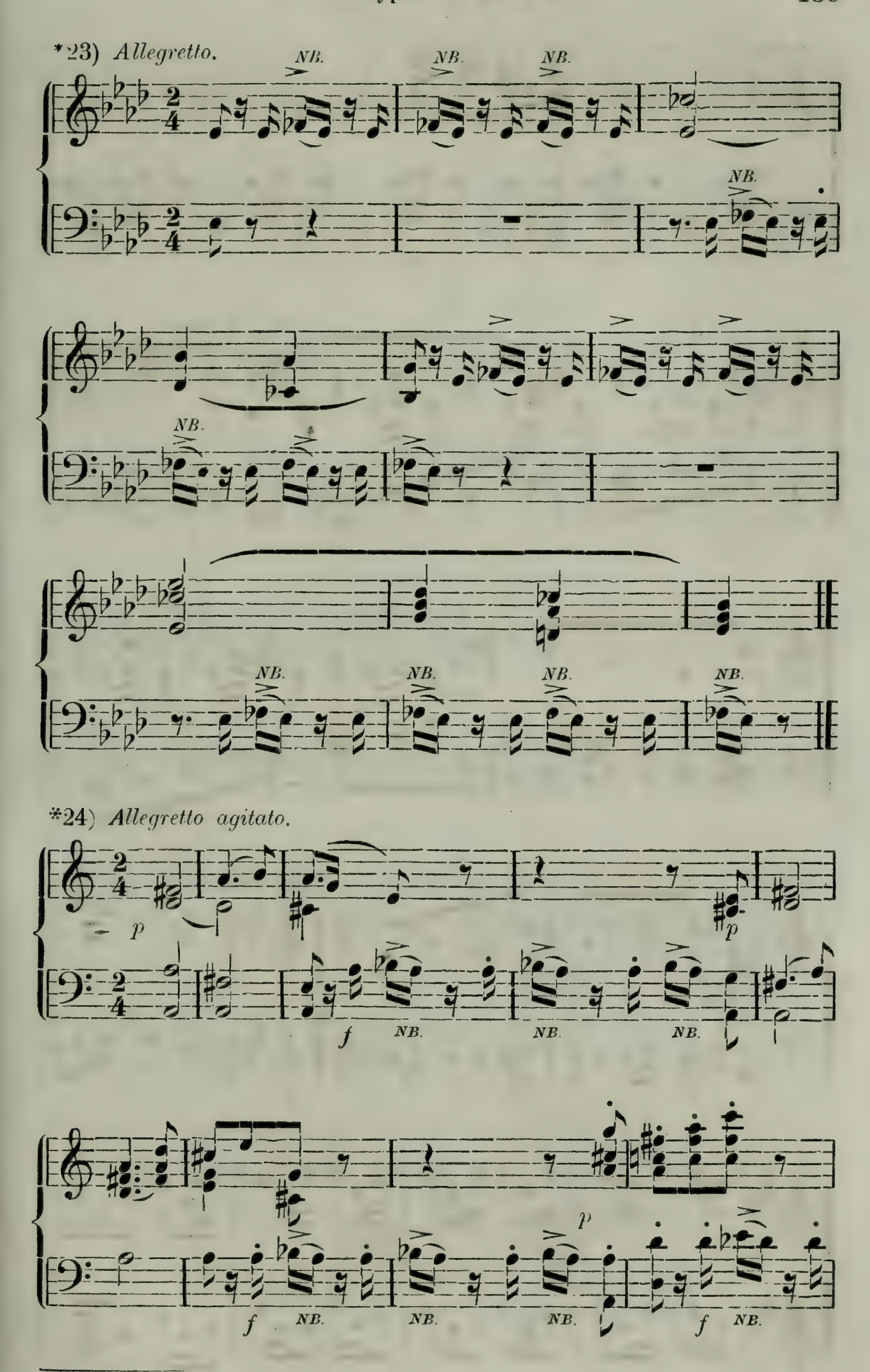

*14) Motiv aus dem Schlussterzett des 2. Actes des *Propheten.*
*15) Motiv aus der Introduction zu *Robert.*
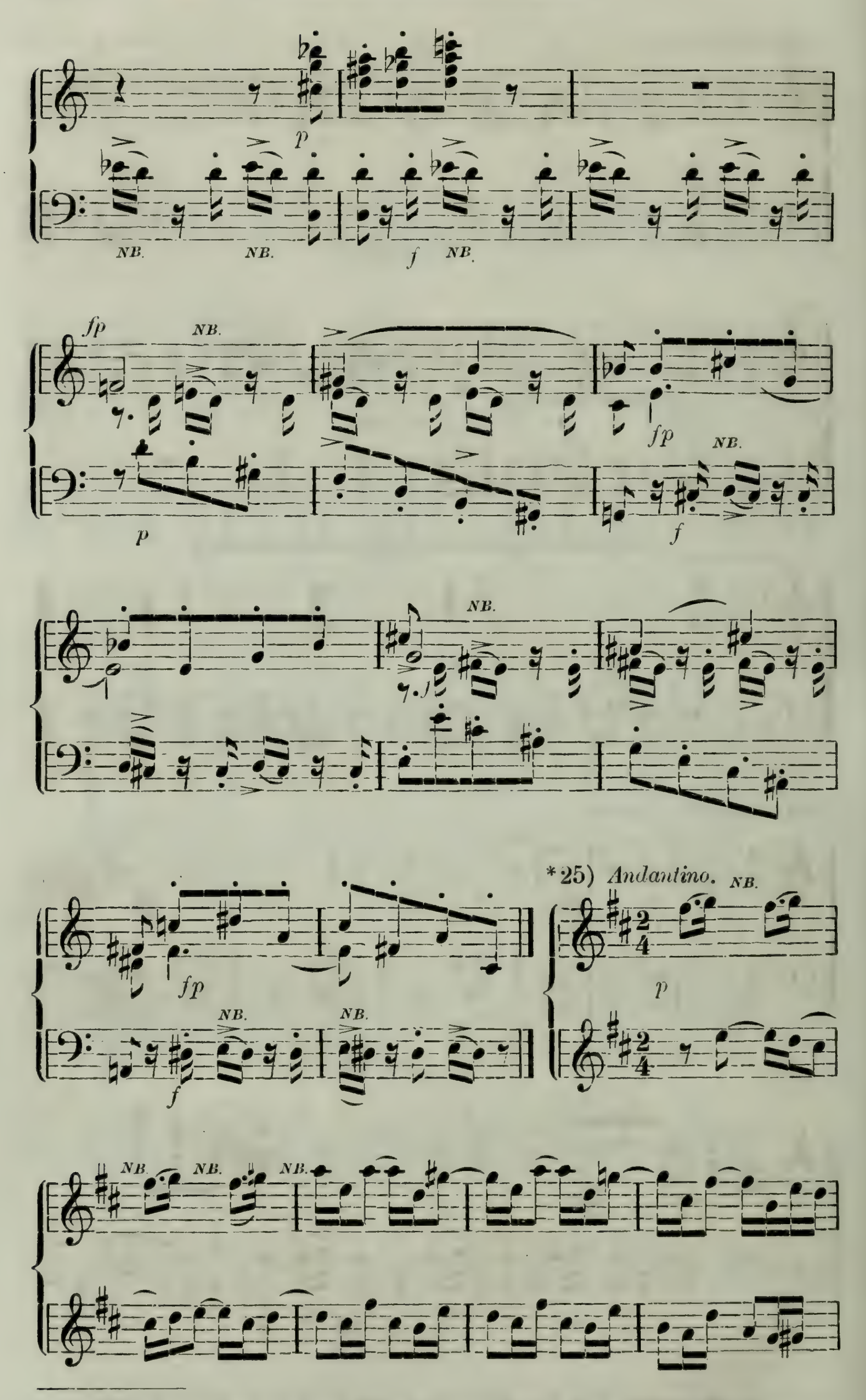



*16) Thema des Ensemble Nr. 5 aus den *Hugenotten*. *17) Thema aus der *Schwur-Scene* im 4. Act der *Hugenotten*. *18) Aus dem grossen Duett im 4. Act der *Hugenotten*. *19) Thema aus dem grossen Duett im 3. Act der *Hugenotten*.



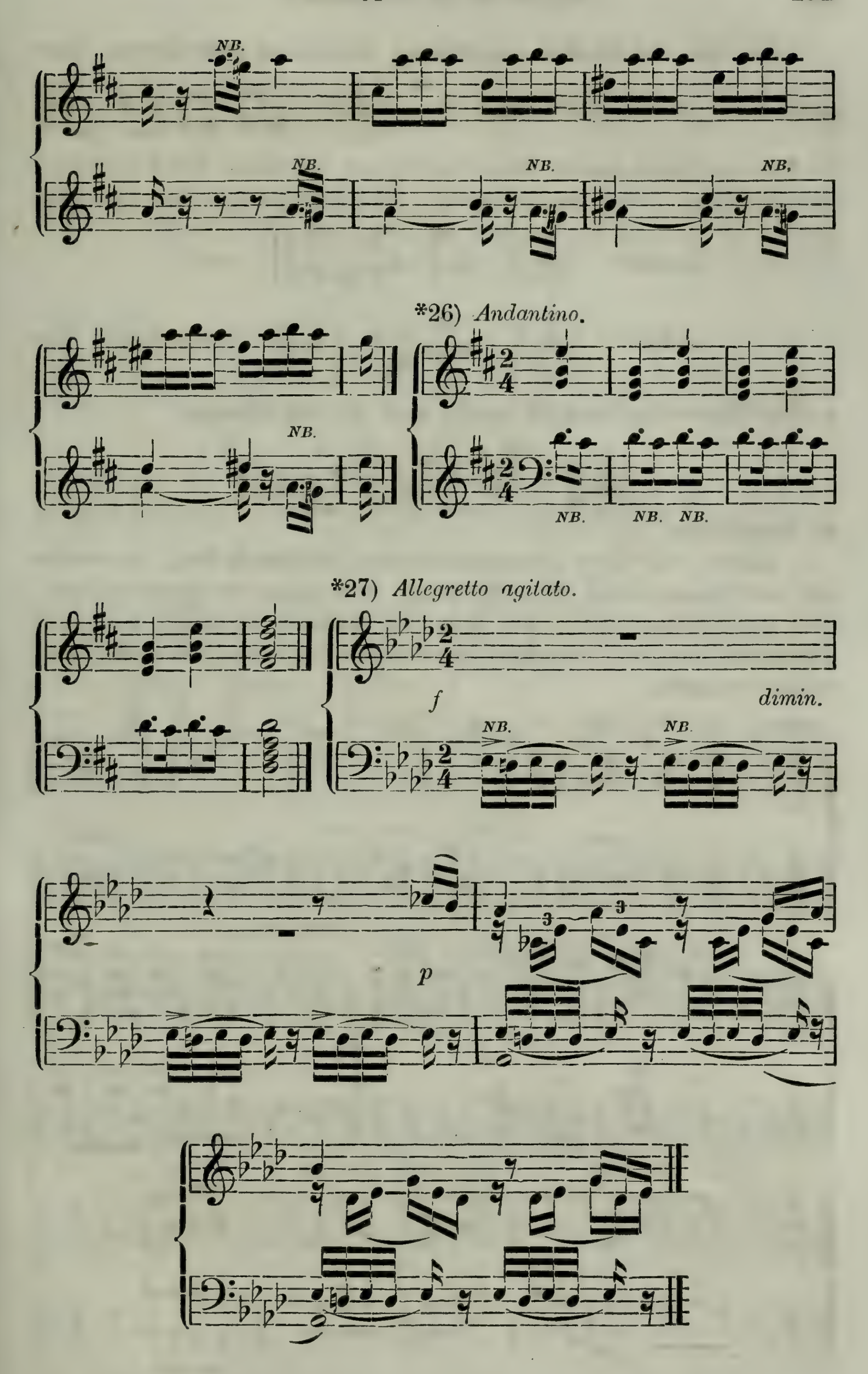

*20) Aus der Romanze im 1. Act der *Afrikanerin*. *21) Thema aus dem 1. Finale der *Afrikanerin*.. *22) Motiv aus dem Bettlerlied der Fides im 4. Act des *Propheten*.




*23) Ensemble mit Chor aus dem Finale des 4. Actes des *Propheten.* *24) Ebendaher.



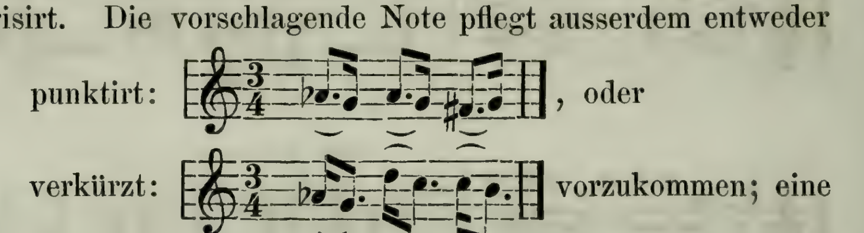

*25) Introduction zum Gesang der Chorknaben in der Kirchenscene des *Propheten.*



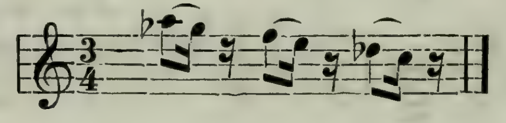

*26) Ebendaher. *27) Ensemble aus dem Finale des 4. Actes im *Propheten.*

Aus den bis hierher angeführten Beispielen geht hervor, dass meist auch ein Bindebogen ⌒‿ [musical example] die von uns bezeichneten Meyerbeer'schen Varianten des Vorschlags charakterisirt. Die vorschlagende Note pflegt ausserdem entweder

punktirt: , oder verkürzt:

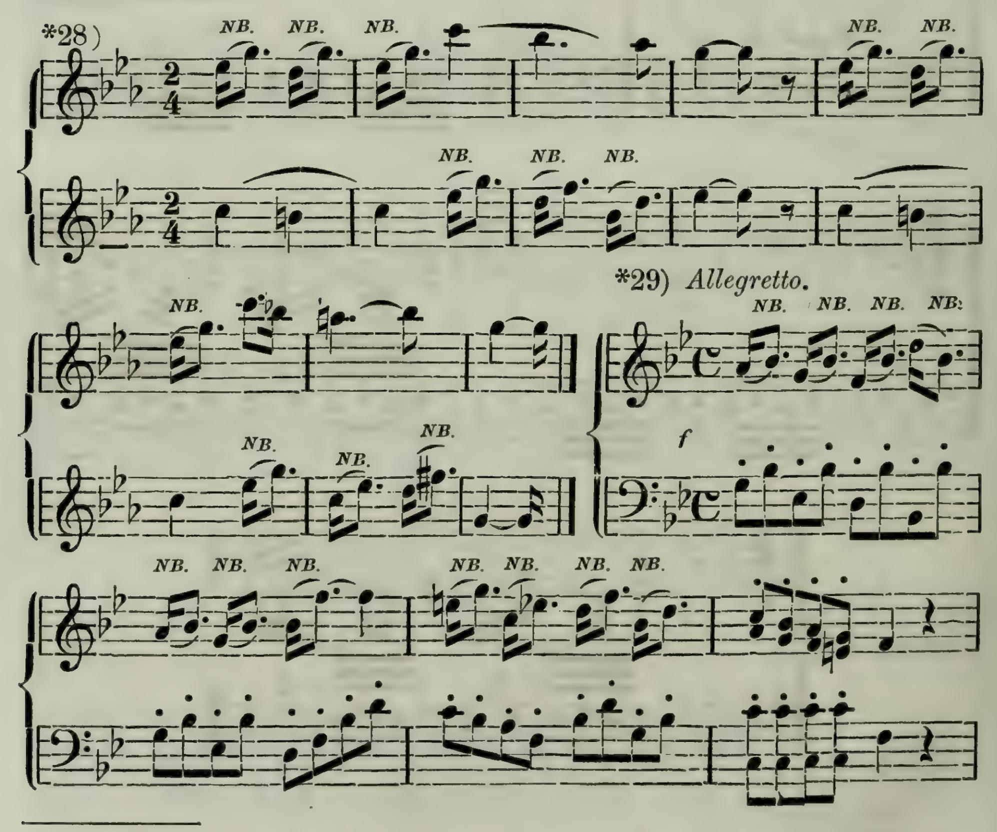


vorzukommen; eine solche Verkürzung endlich häufig auch die Schlussnote:
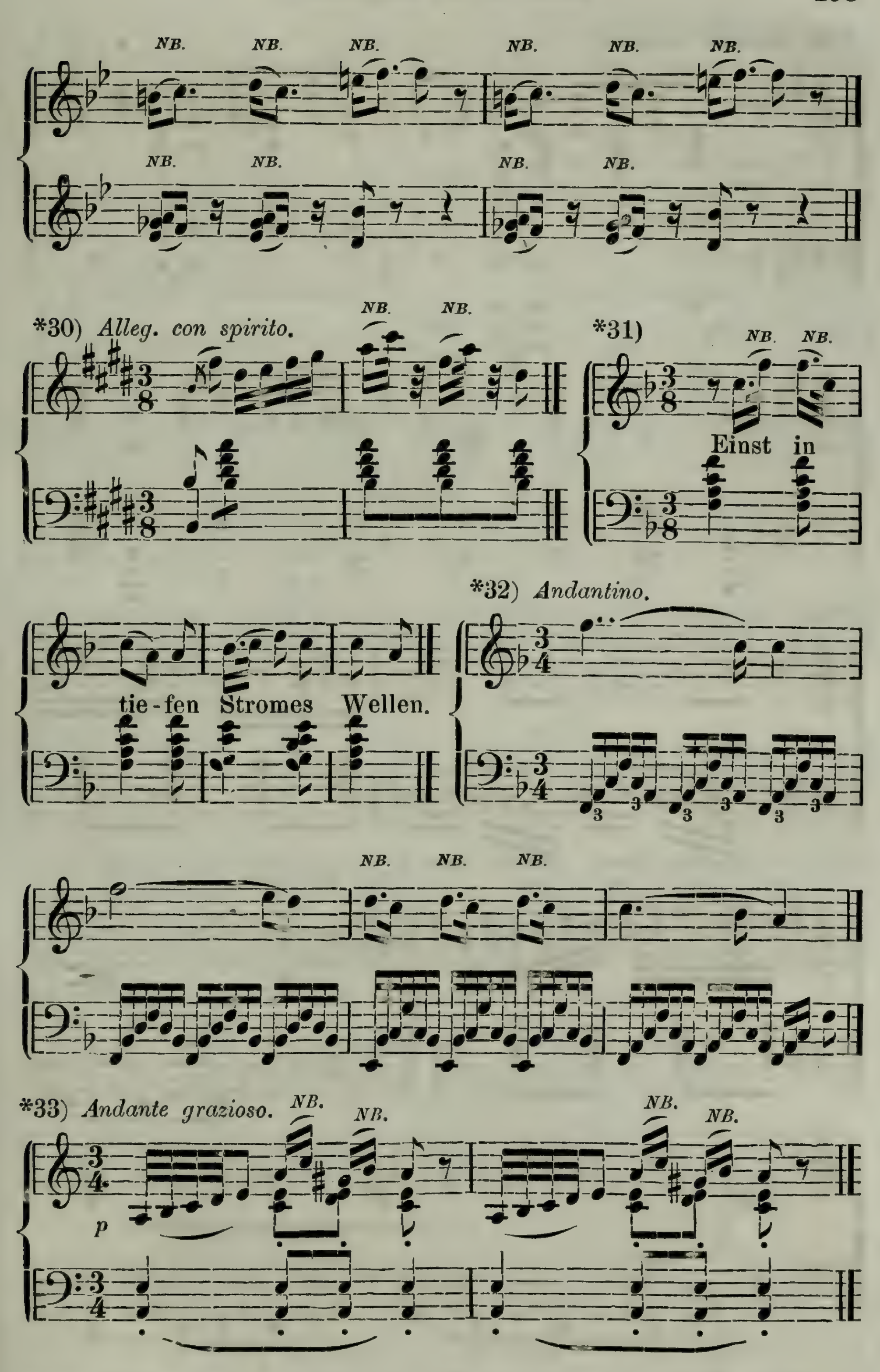


zu bezeichnen.

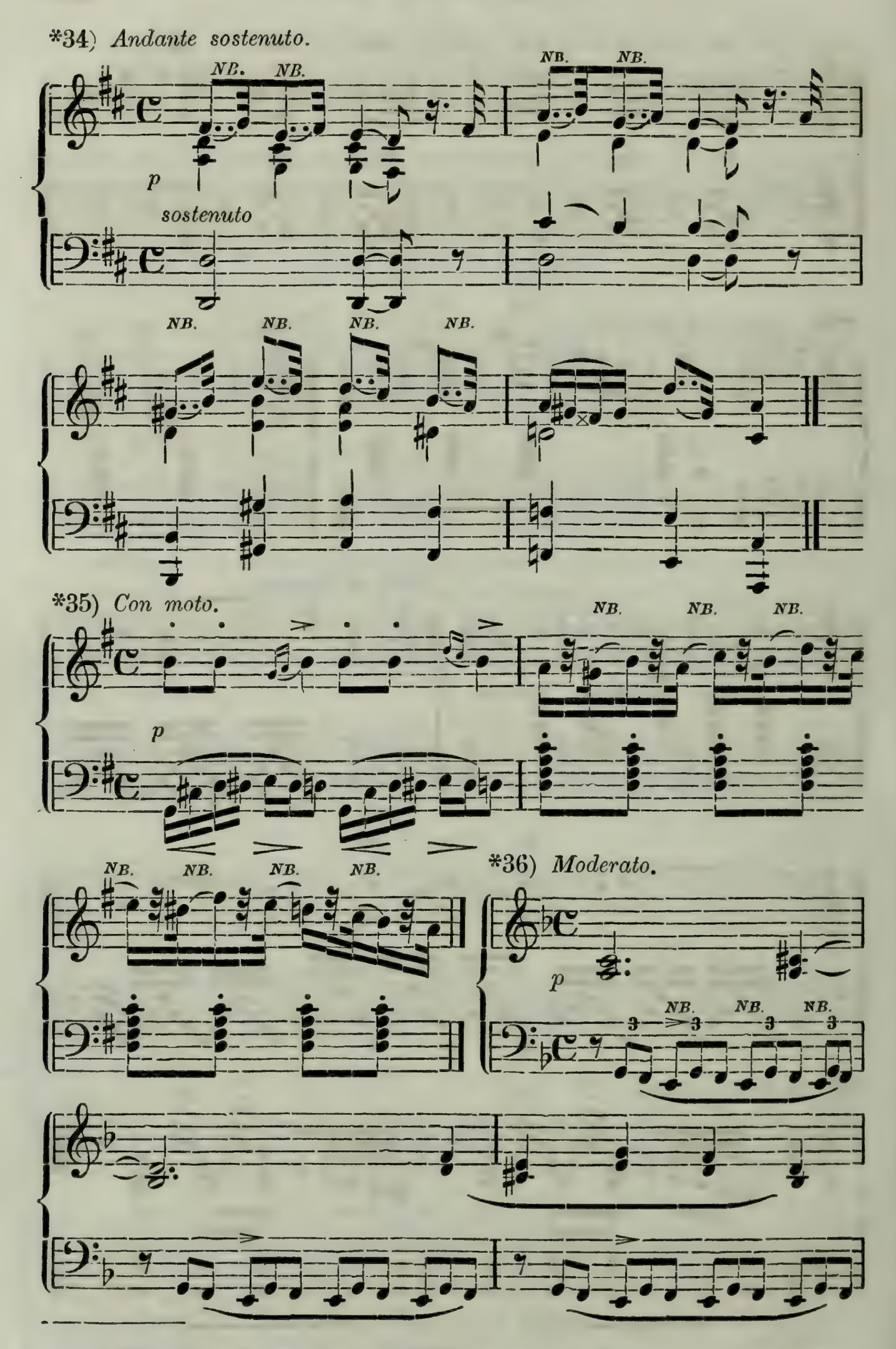
Halten wir diese charakteristischen Merkmale fest, so werden wir auch dann, wenn das betreffende Notenpaar zu einem grösseren Intervallen-Schritt, als dem der kleinen Secunde, ausgreift, Varianten der im Vorschlage wurzelnden Meyerbeer'schen Eigenart wiedererkennen.




*28) Motiv eines Zwischenspiels im 1. Act des *Propheten*. *29) Motiv aus Alice's Arie im 3. Act des *Robert*.
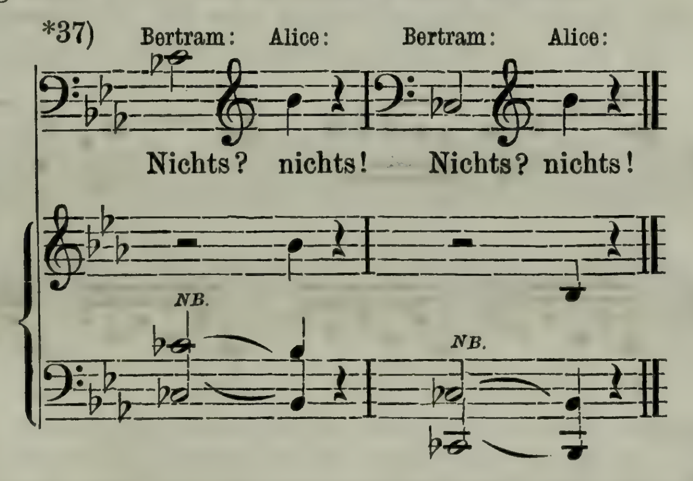



*30) Aus dem Thema des Bauerntanzes im 2. Act des *Propheten.* *31) Thema der Romanze Bertha's im 1. Act des *Propheten.* *32) Haupt-Thema der Gnaden-Arie im 4. Act des *Robert.* *33) Thema des *Schlummerliedes* aus dem 2. Act der *Afrikanerin.*




*34) Thema der Arie des Nelusko im 2. Act der *Afrikanerin.* *35) Aus dem *indischen Marsch* der *Afrikanerin.* *36) Aus dem Duett zwischen Marcel und Valentine im 3. Act der *Hugenotten.* (Wir haben es hier im Basse eigentlich nur mit den Secundenfortschreitungen: *e, f—a, b—h, c* u. s. w. zu thun.)

NB.. NB..

Auch ein verbreiterter Notenwerth des aufeinander bezogenen Töne-Paars kann uns über die eigentliche Gestalt und Bedeutung desselben nun nicht mehr in Zweifel lassen; um so weniger, da in den nachfolgenden Beispielen auch die ursprüngliche Fortschreitung einer kleinen Secunde wieder eintritt.




*37) Aus dem Duett des 3. Actes von *Robert.*

*38) Nevers:

Wir? Wir?
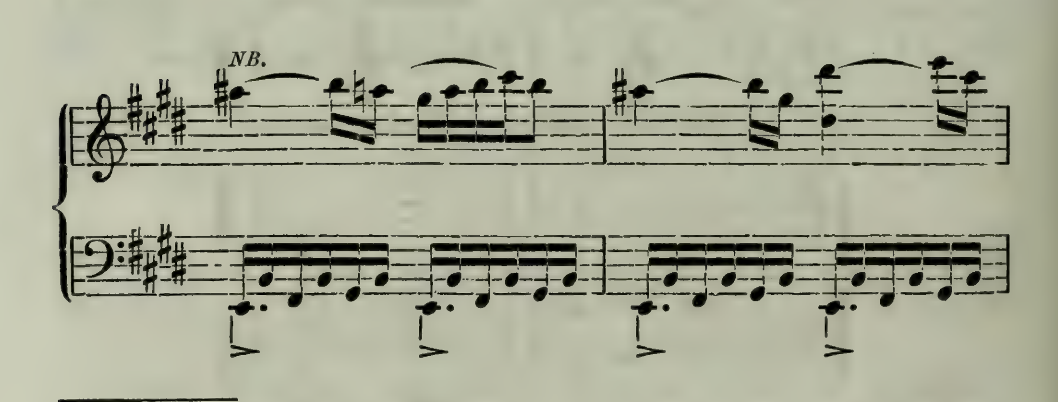
*NB.* *NB.*

*NB.* *NB.*

*39) *Andante cantabile.* *NB.* *NB.*

*40) *Alleg. leggiero.* *NB.* *NB.*

*p*




*38) Aus der Verschwörungsscene im 4. Act der *Hugenotten.* *39) Thema des Terzetts im 5. Act von *Robert.* *40) Motiv aus dem Schlittschuhtanz im 3. Act des *Propheten.*

*41) *Moderato.* NB. NB.

Ad nos ad salu-

*42) *Alleg.* NB.

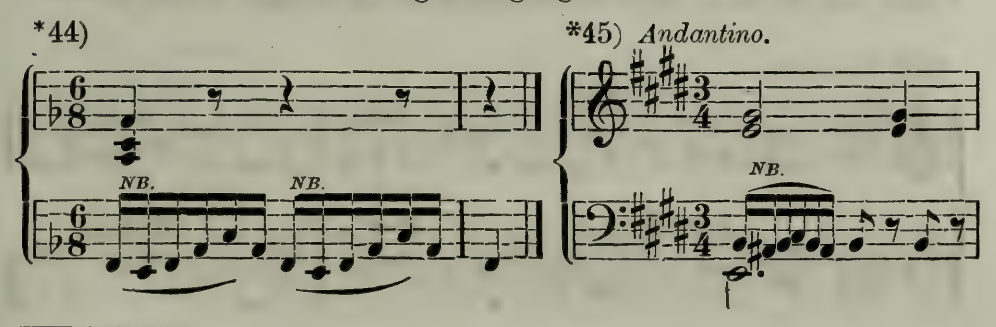
ta-rem un — — — dam.

NB. *43) *Con moto.* NB.

*p*

NB.

Mitunter tritt die von Meyerbeer mit Vorliebe betonte kleine Secunde selbst in seinen Begleitungsfiguren auf. Z. B.




*41) Thema des Gesanges der Wiedertäufer im 1. Act des *Propheten.* *42) Motiv der Stretta aus der *Spiel-Scene* im *Robert.* *43) Motiv des Introductions-Chors zum 4. Act des *Propheten.* *44) Schluss der Introductionsscene des 1. Actes von *Robert.* *45) Alice's Arie im 1. Act von *Robert.*

*46) *Andantino espressivo.*

NB. dolce NB. NB.

*47) *Alleg.*

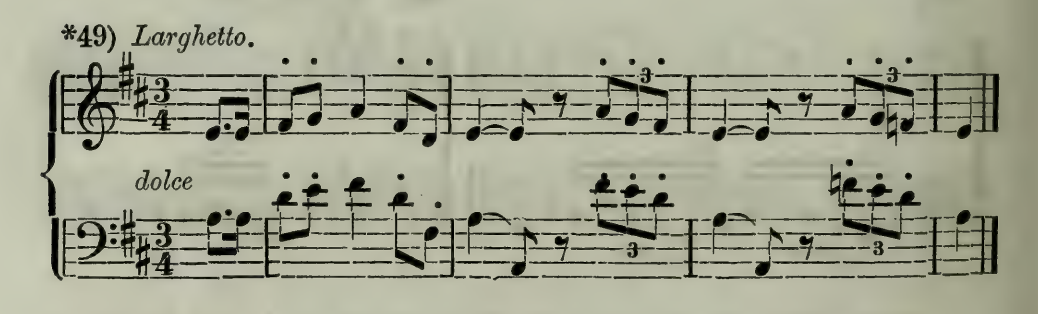
NB. NB. NB. *f*

*48) *Alleg. moderato.*

*p* NB. NB.

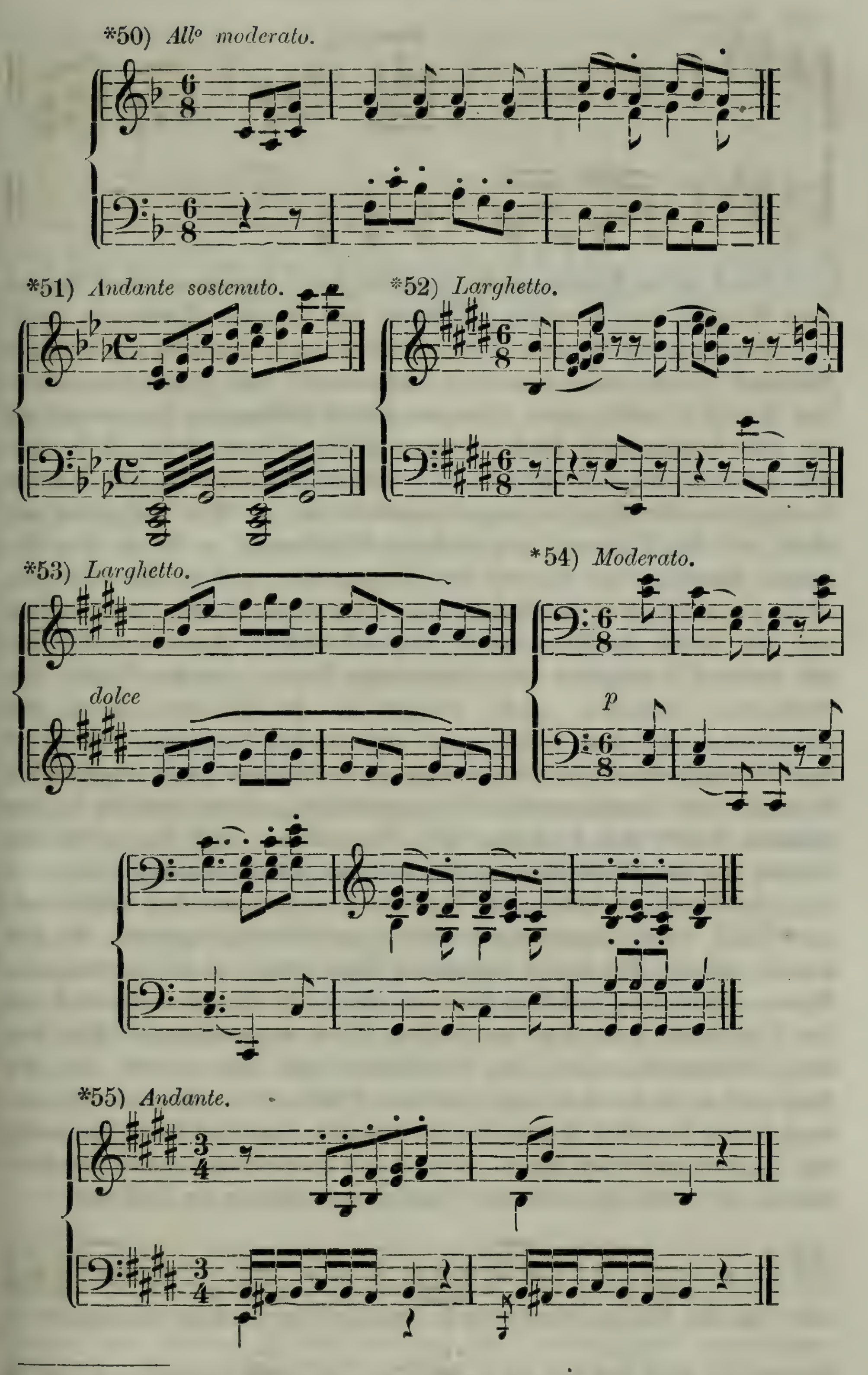
Meyerbeer's Eigenart hat aber noch andere greifbare Merkmale.

So liebt er z. B. gewisse, in seinen Themen und Motiven hervortretende Tonfolgen, die sich vorzugsweise in den Natur-Tönen der Hörner oder in verwandten Intervallen bewegen.
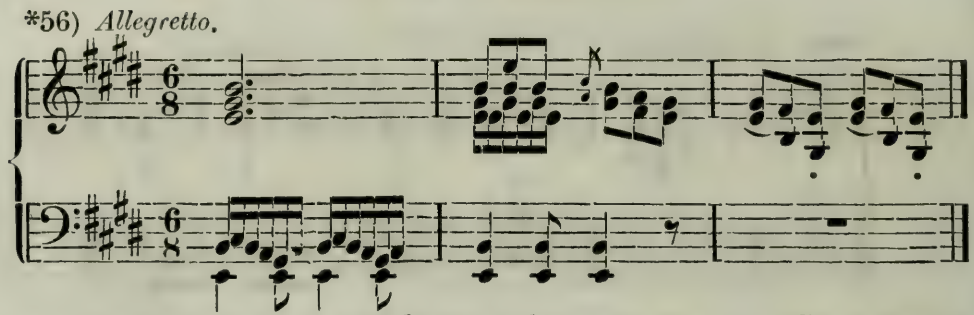



---

*46) Aus der Ouvertüre zur *Afrikanerin.* *47) Aus dem Duett zwischen Valentine und Marcel im 3. Act der *Hugenotten.* *48) Ebendaher. *49) Aus dem grossen Duett im 3. Act der *Hugenotten.*



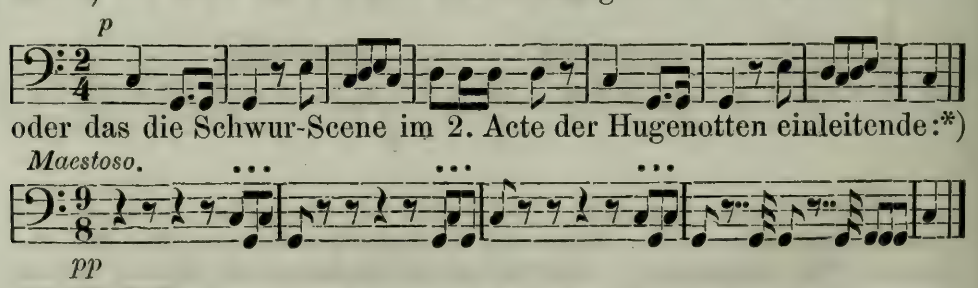

*50) Thema ebendaher. *51) Aus der Ouvertüre zu *Robert der Teufel.* *52) Thema aus Fides und Bertha's Duett im 4. Act des *Propheten.* *53) Ebendaher. *54) Thema der Romanze aus dem 1. Act des *Robert.* *55) Aus Alice's Arie im 1. Act des *Robert.*




Doch ist er hierbei nicht ganz Original, da schon Carl Maria von Weber eine Vorliebe für diese und ähnliche Tonfolgen zeigt.

Dagegen ist Meyerbeer der erste Meister, bei dem ein häufiger Wechsel eines oder weniger Instrumente mit grossen rauschenden Tutti's, oder eines *Unisono* mit vielstimmiger Harmonie, als ein mit Bewusstsein beabsichtigter Effect hervortritt, d. h. also mit ausgesprochener Tendenz, welche letztere in der Kunst immer von der Manier unzertrennlich ist. — Wir begegnen solchen auf den Contrast gegründeten Wirkungen z. B. in der Romanze Raoul's im 1. Act der *Hugenotten* und in der *Gnaden-Arie* Isabellen's in *Robert der Teufel*, in denen, unmittelbar auf ein durch Sordinen noch abgeschwächtes Bratschensolo und die sanften Arpeggien einer einzelnen Harfe, grosse *Tutti's* des Orchesters einfallen, nicht weniger in der *Kirchen-Scene* des *Propheten*, die dem zarten, nur von sanften Registern der Orgel begleiteten Gesange der Chorknaben ein Fortissimo-Tutti sämmtlicher Gesangs- und Instrumental-Chöre anschliesst, sowie endlich in dem grossen Duett des 4. Actes der *Hugenotten*, das das volle Orchester bei der Wiederholung des *Gesdur*-Satzes eintreten lässt.

Auch die so häufig bei Meyerbeer vorkommenden selbständigen *Soli's*, oder concertirende Sätze einzelner Instrumente, die den Zweck haben, die ihnen folgenden Tutti-Sätze in hervortretender Weise einzuleiten, gehören hierher. So z. B. das abwechselnd von der Clarinette und dem englischen Horn auszuführende Solo vor dem Introductionschore des Propheten, das den zweiten Act der Hugenotten einleitende concertirende Flöten-Solo, das mit dem unbegleiteten Gesange Marcel's wechselnde Solo der Bass-Clarinette im 5. Acte derselben Oper, oder die so charakteristischen Pauken-Solo's, wie etwa das von vier Pauken ausgeführte im *Robert:*

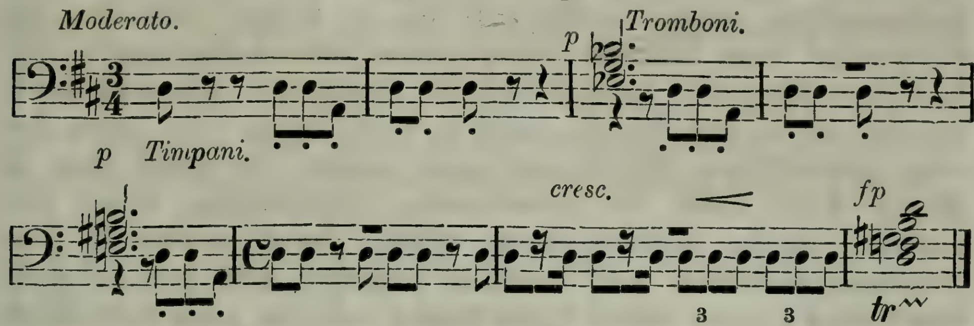



oder das die Schwur-Scene im 2. Acte der Hugenotten einleitende:*)

*56) Thema des Terzetts aus dem 5. Act des *Propheten.*

*) Wir finden zwar auch in den Partituren unserer classischen

so wie endlich das im 2. Acte des *Propheten* hervortretende:




Der von Meyerbeer beliebte Wechsel zwischen äusserster Höhe und äusserster Tiefe lässt sich ebenfalls nur der an dieser Stelle von uns geschilderten besonderen Seite seiner Manier zuweisen. Derselbe stellt sich ebensowohl in der Gestalt eines in den höchsten Lagen der Geigen vibrirenden Tremolo's, auf das ein glänzender Satz der Blechbläser oder des ganzen Orchesters folgt, als auch in anderen Gegenüberstellungen des durch Tiefe und Höhe, oder durch dunkle und helle Klangfarben Contrastirenden dar. So z. B. in dem berühmten, das Kriegslied Marcel's einleitenden Duo zwischen dem *Piccolo* und dem von dumpfen Schlägen der grossen Trommel und der Pauken begleiteten *Pizzicato* der Contra-Bässe.

Wir leugnen dabei nicht, dass z. B. das zuletzt erwähnte Lied des alten Hugenotten-Kriegsknechtes, bei dessen Anhören man, zu den wilden Trompeten-Fanfarren der Coligny'schen Reiter, den Pulverdampf eines Scharmützels einzuathmen glaubt, kaum bezeichnender und geistreicher eingeleitet werden konnte. Aus den schrillen hohen Piccolo-Tönen und den, wie dumpfe Kampfesschläge dazwischen einfallenden tiefen Tönen der, durch die grosse Trommel unheimlich illustrirten Pizzicato's der Bässe blitzt ein mordlustiger und in seiner triumphirenden Ueberzeugungsgewissheit fast bis an den Humor streifender Fanatismus. — Unser früheres Wort, dass die Manieristen mächtig zur Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Tonkunst beitrügen, findet also hier eine glänzende Bestätigung. Da sich aber solche Effecte bei unserem Meister häufen, und er ihnen zu Liebe oft das Wesentliche und Nothwendige opfert, so erscheinen sie demungeachtet wieder als Manier.

---

Meister Solo-Instrumente angewandt. Das *Batti, batti* Zerlinen's wird durch ein obligates *Cello*, *Don Juan's* Serenade durch eine obligate Mandoline, das *Masken-Terzett* derselben Oper endlich durch eine obligate Clarinette ausgezeichnet. Doch bleibt in allen diesen Fällen der bezeichnende Unterschied bestehen, dass die genannten Instrumente nicht, wie bei Meyerbeer, eine selbständige oder concertirende, sondern nur eine begleitende und dem Ganzen sich unterordnende Stellung einnehmen.

Als eine derartige Beeinträchtigung des Wesentlichen und Nothwendigen empfinden wir z. B. das so häufige Abbrechen des Fortganges eines kaum in seinen ersten Entwickelungsstadien befindlichen Thema's, zu dem sich der Tondichter augenscheinlich oft nur darum entschliesst, weil er noch diesen oder jenen der oben geschilderten Effecte anbringen möchte. Er opfert eben in diesem Falle lieber die künstlerische Durchführung seiner Gedanken, als das unkünstlerische Mittel, durch welches er sein Publikum bestechen will, bestände dasselbe auch nur in einer blendenden *Cadenz* seiner Prima-Donna, oder in einer melodiösen *Cantilene.*

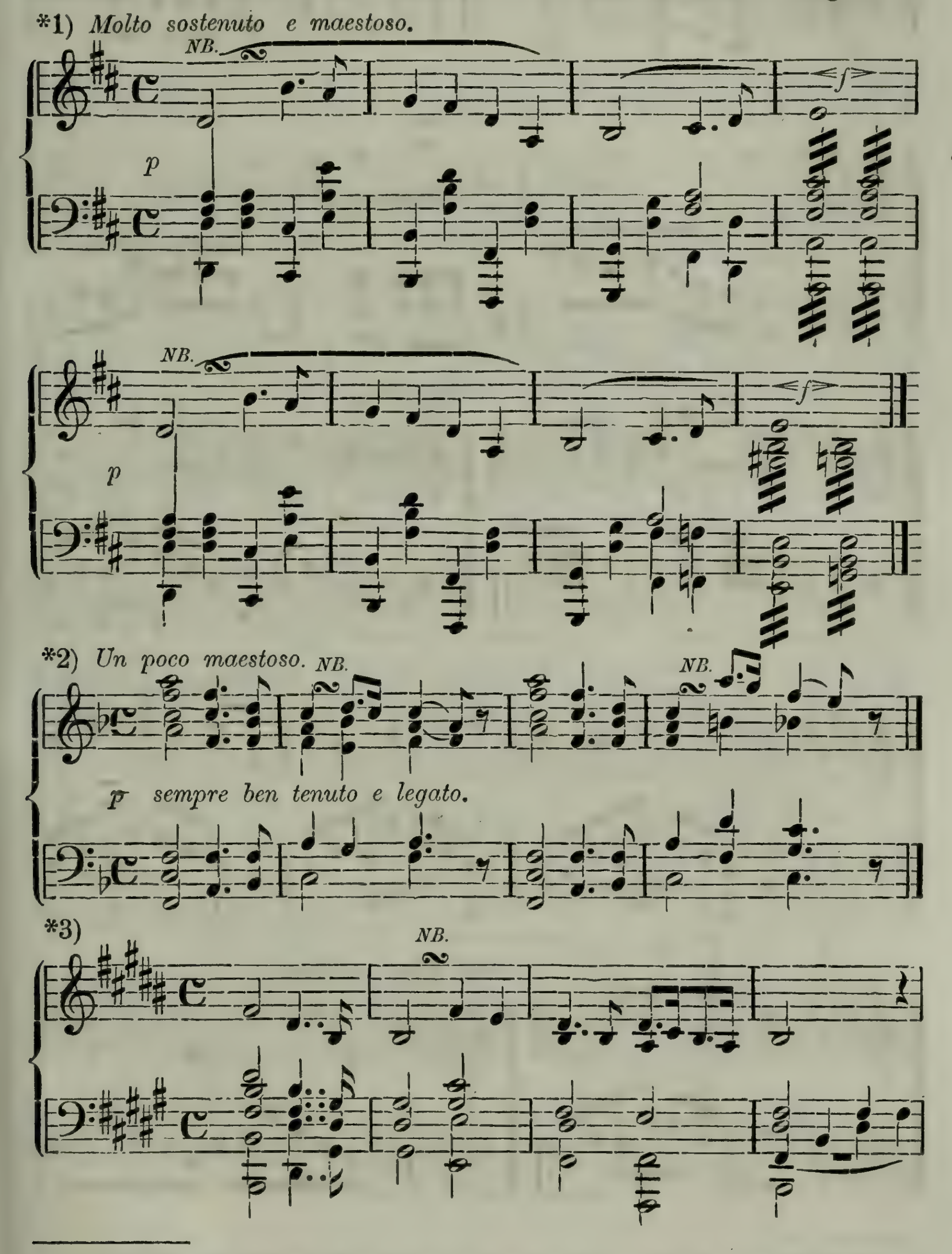
In manchen Fällen ist der Grund einer solchen mangelhaften Durchführung seiner Themen freilich auch ein mehr innerlicher. Wie Meyerbeer, (mit Ausnahme vielleicht der in mancher Beziehung classisch zu nennenden Hugenotten) eine Musterkarte der Style aller Nationen aufweist — wie er aus der *Cantilene* der Italiener in die contrapunctische oder polyphone Weise des älteren deutschen Styles und aus diesem wiederum in die leicht tänzelnden und graziösen Rhythmen der Franzosen übergeht, so eilt er auch präoccupirt von Thema zu Thema, von Motiv zu Motiv und vermag es darum nur äusserst selten, sich zu der Geschlossenheit und Schönheit gediegener Kunstformen zu erheben. Schon der Umstand, dass wir kein einziges Orchesterstück von ihm besitzen, das, (um von unseren Heroen nicht zu reden) einen ähnlichen Fluss und natürlichen Fortgang wie die Ouvertüren Weber's gewahren liesse, und dass er seine Opern lieber mit einer Introduction, als mit einer Ouvertüre einleitet, spricht hierfür.*)

Wie in dem melodischen Umriss der Themen Meyerbeer's der moderne Vorschlag, oder die von ihm abgeleitete kleine Secunden-Fortschreitung, so wie Varianten der letzteren, als die am entschiedendsten in's Gehör fallenden Kennzeichen der Eigenart dieses Meisters hervortreten, so stellt sich uns die Melodie der Themata Richard Wagner's, mögen wir dieselbe nun dem *Rienzi* oder den *Meistersingern*, dem *fliegenden Holländer* oder

*) Das Gesagte dürfte eine weitere Bestätigung durch eine persönliche Aeusserung des Meisters erhalten. Als Meyerbeer der Sängerin, für die er seine Fides schrieb: Frau Pauline-Viardot-Garcia, die *Cavatine* brachte, welche im 2. Acte unmittelbar auf die Aufopferung Bertha's folgt, äusserte Frau Viardot mit Recht: »Wie schade, *maestro,* dass sie den ersten, so ergreifenden Gedanken nicht weiterführen und statt dessen das, wie mir scheinen will, weniger bedeutende *Fis-dur*-Sätzchen unmittelbar anschliessen.« Bezeichnend antwortete Meyerbeer: *Ce n'est pas ma faute, chère amie; j'ai malheureusement la pensée trop courte!* — Der Autor verdankt diese Aeusserung einer Mittheilung von Frau Viardot.
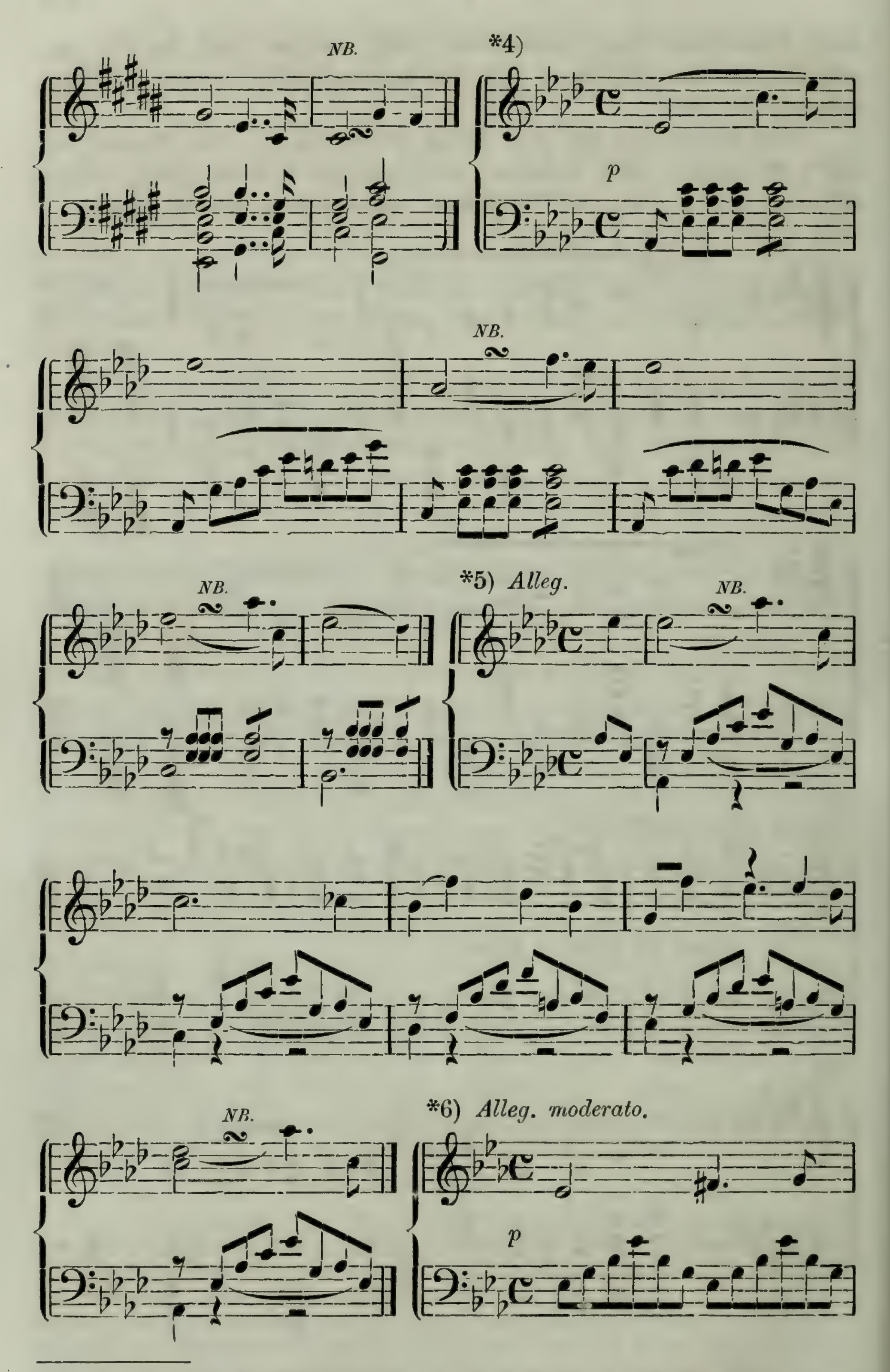
dem *Lohengrin,* dem *Tannhäuser* oder *Tristan und Isolde* entnehmen, als eine durchweg von dem musikalischen Doppelschlag beherrschte dar.

Wir lassen hier nur eine kleine Probe dieser, von Wagner bis zur Vernichtung aller wahrhaft individuellen Charakteristik seiner dramatischen Helden und Heldinnen entwickelten Manier folgen.

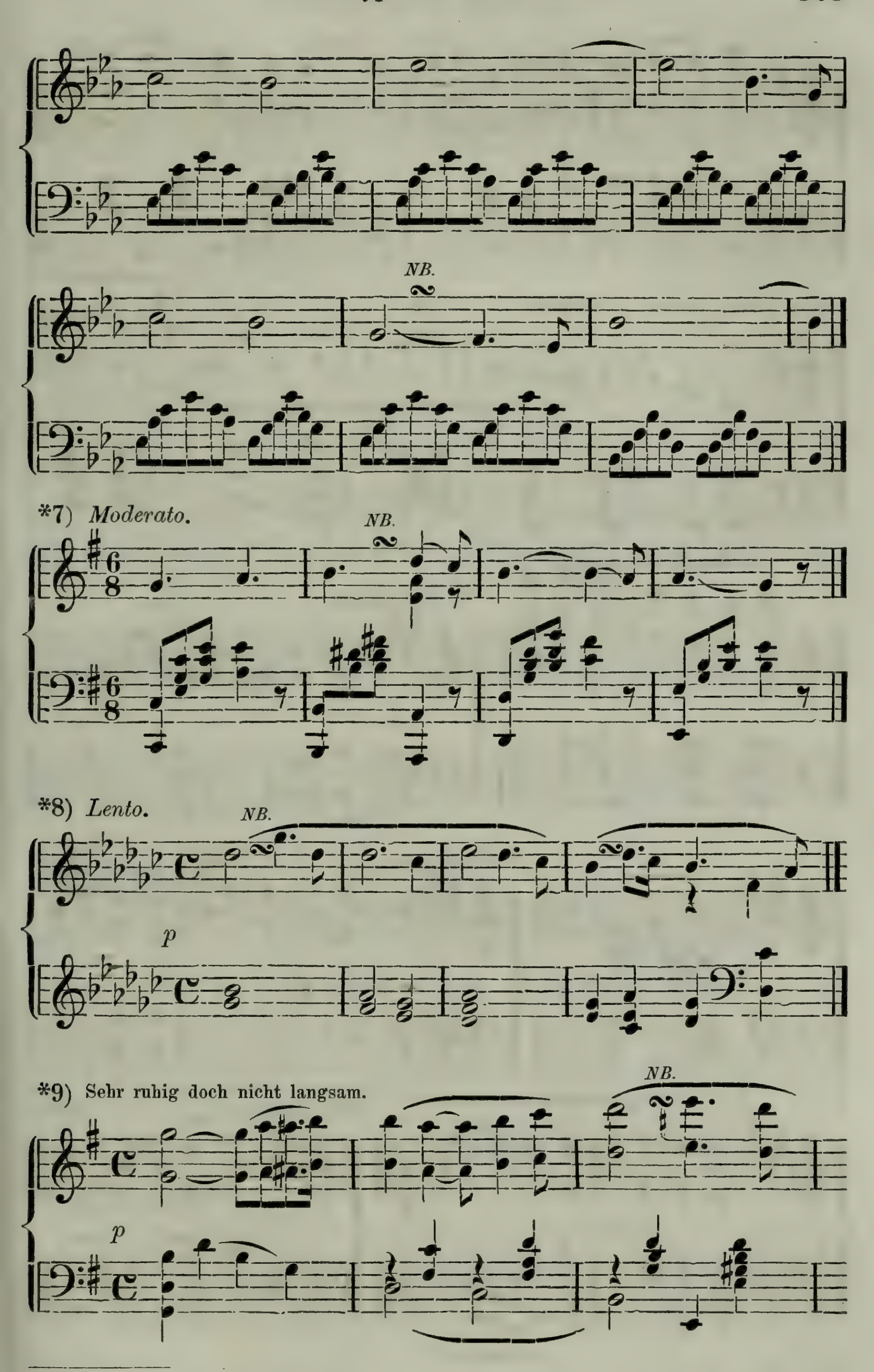



---

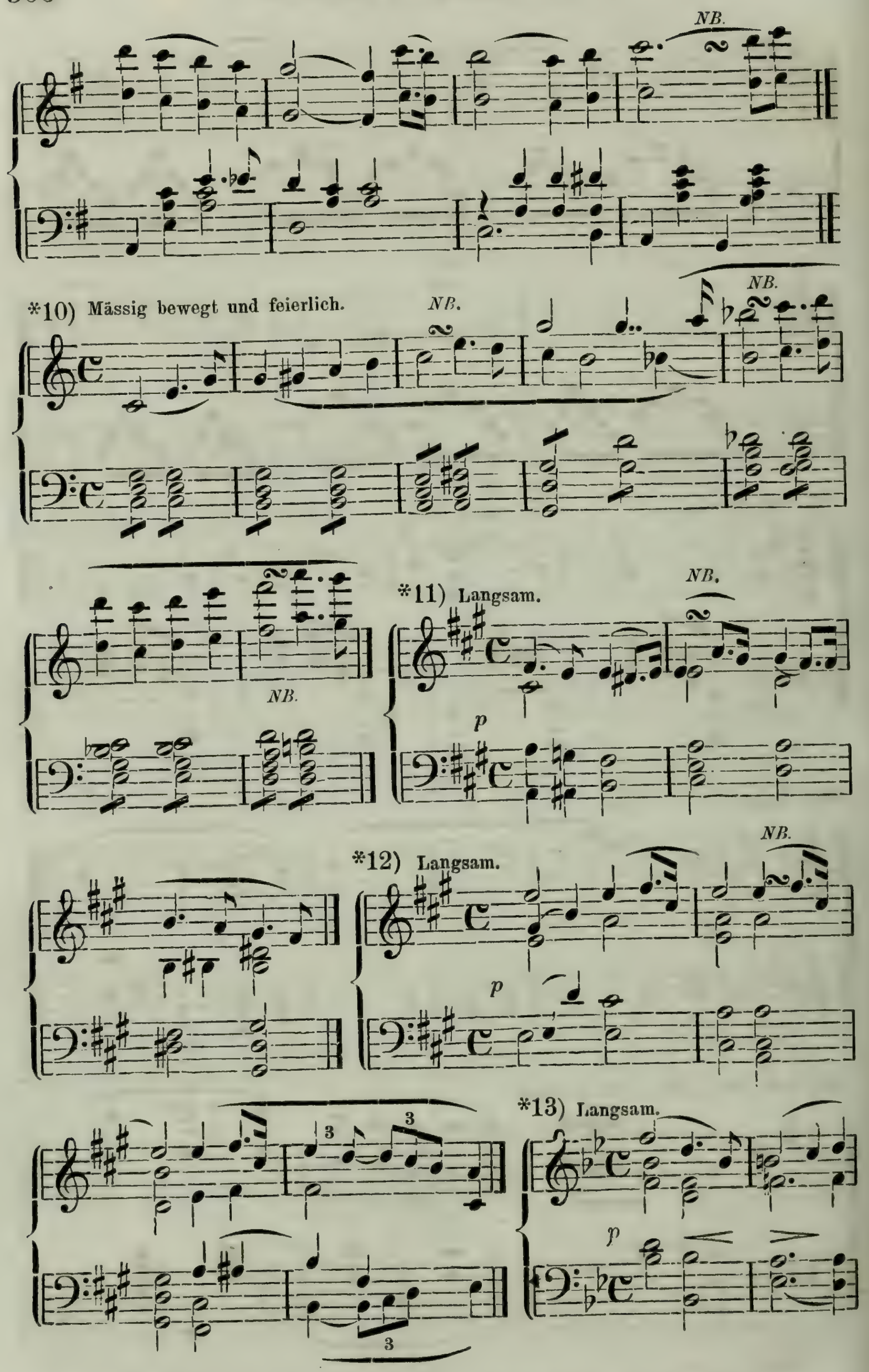
*1) Haupt-Thema der Introduction und Ouvertüre zu *Rienzi,* so wie des Gebetes im 5. Act derselben Oper. *2) Thema des Festzugs im 4. Act von *Rienzi,* so wie des Duetts im 5. Act. *3) Thema des Marsches aus *Tannhäuser.*



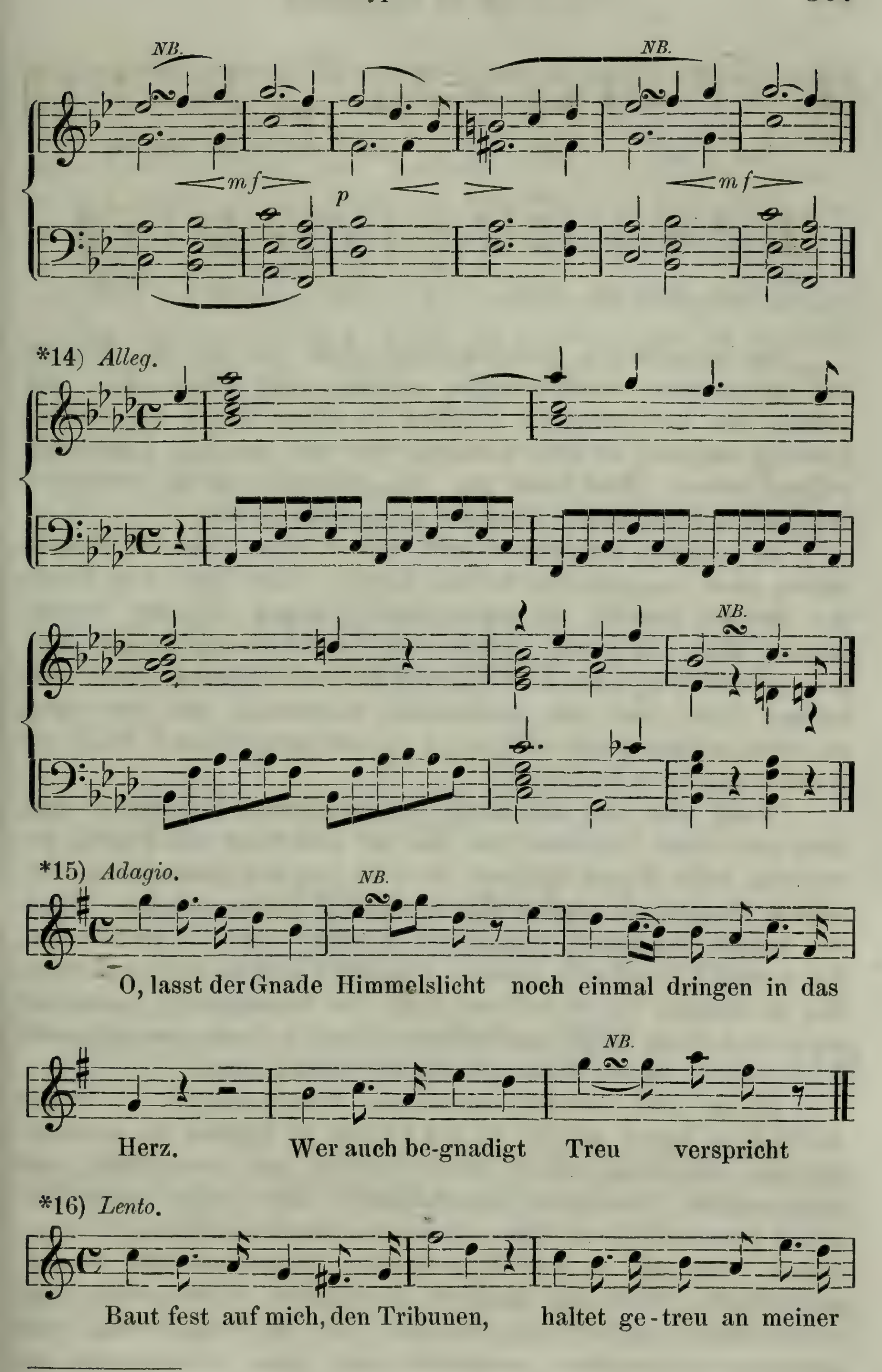

*4) Thema der Elisabeth in der 2. Scene des 2. Actes von *Tannhäuser*. *5) Thema aus Tannhäuser's und Elisabeth's Duett im 2. Act von *Tannhäuser*. *6) Thema eines Gesanges Wolfram von Eschinbach's in der Scene des *Sängerkriegs* aus *Tannhäuser*.




*7) Aus Wolfram's *Lied an den Abendstern* im 3. Act des *Tannhäuser*. *8) Thema des Nachspiels von Elisabeths Gebet im 3. Act des *Tannhäuser*. *9) Thema des Zwiegesangs von Elsa und Ortrud in der 2. Scene des 2. Actes von *Lohengrin*.
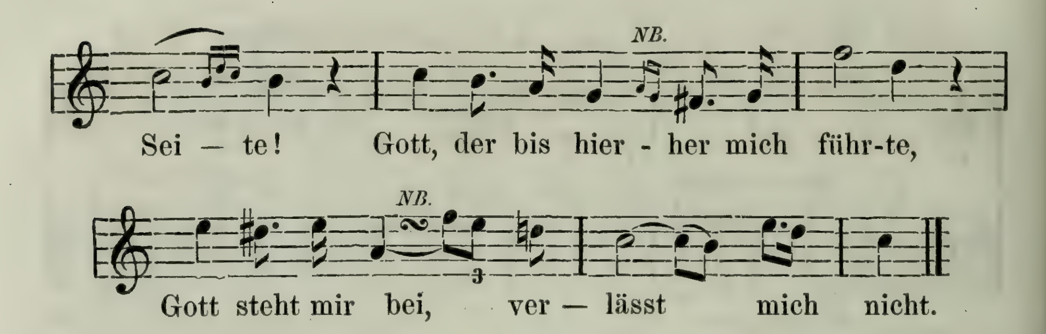



*10) Thema des wiederbeginnenden Zuges nach der Kirche im 2. Acte des *Lohengrin.* *11) Aus der Introduction zu *Lohengrin.* *12) Aus dem Thema des gemischten Chors in der 3. Scene des 1. Actes von *Lohengrin.* *13) Thema aus der 2. Scene im 2. Act von *Lohengrin.*




---

*14) Elisabeth in der 2. Scene des 2. Actes von *Tannhäuser.* *15) Hauptthema Rienzi's im Finale des 2. Actes von *Rienzi..* *16) Thema Rienzi's in seinem Gesang an die Verschworenen.




Die angeführten Beispiele sind nicht nur die für Wagner mit am meisten bezeichnenden, nehmen nicht allein ohne Ausnahme eine hervorragende Stellung in seinen Opern ein, sondern gehören zugleich zu den wenigen, die eine gewisse Popularität erlangt haben. Man kann uns also jedenfalls nicht vorwerfen, dass wir indifferente Beispiele ausgewählt hätten.

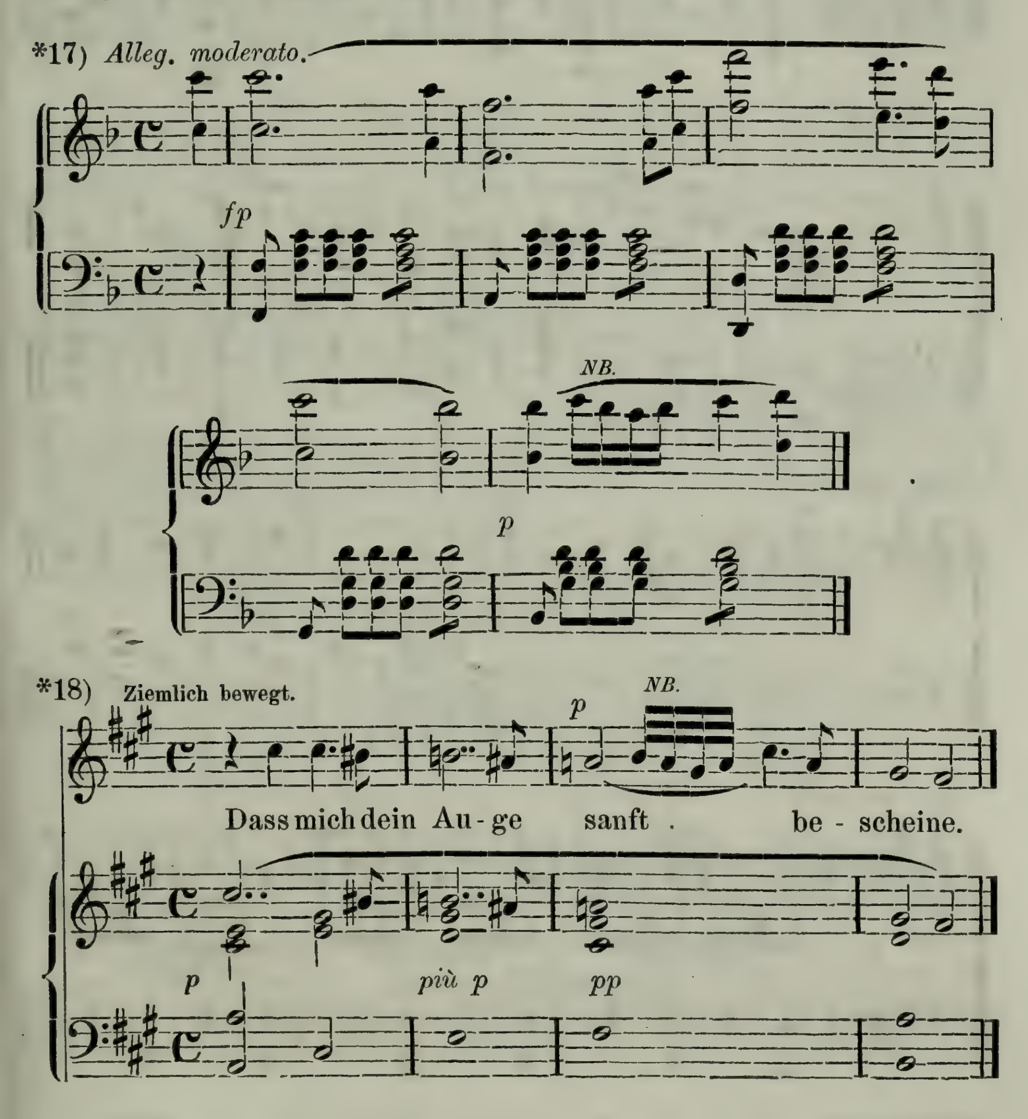
Es ist ferner bemerkenswerth, dass in ihnen allen der Doppelschlag nicht weggelassen werden könnte, ohne dass dem Geiste der Melodie dadurch ein wesentlicher Abbruch zugefügt werden würde. Eine, im weiten Gebiete der Tonkunst sonst überall ziemlich gleichgültige oder doch nebensächlich erscheinende Verzierung erlangt daher hier eine wesentliche Bedeutung und das durch sie repräsentirte Ueberflüssige ist ein integrirender Theil des Nothwendigen geworden.

Wenn man nun mit Recht von dem ächten Dramatiker sagt, dass sich seine Personen von ihm als gleichsam selbständig gewordene freie Wesen loslösen, so wird von den dramatischen Gestalten Wagner's das gerade Gegentheil gelten müssen. Denn sie tragen durchweg, mögen sie Rienzi oder Tannhäuser, Elsa oder Elisabeth heissen, denselben sentimental-gespreizten Zug im Antlitz, der so treffend durch den Doppelschlag bezeichnet wird, weil dieser ja die empfindungsvoll sein sollende conventionelle Redensart, an die Stelle der Empfindung setzt.

Hieran schliesst sich eine weitere Wahrnehmung. — In der Architektur haben wir es, in den Fällen, in welchen die architektonische Gliederung unter der Ueberfülle von decorativen und ornamentalen Elementen verschwindet, mit jenem schnörkelhaften Pseudo-Style zu thun, der den bezeichnenden Namen *Rococo* erhielt. Da nun in den Wagner'schen Tonwerken die formale musikalische Gliederung ebenfalls zu Gunsten so decorativer und ornamentaler musikalischer Zuthaten, wie der Doppelschlag und ähnlicher Gemeinplätze, zurücktritt oder ganz verschwindet, so haben wir es auch hier bis zu einem gewissen Punkte mit einem Rococo zu thun, das uns darum, weil wir demselben auf musikalischem Felde begegnen, und weil zwischen ihm und der Graun-

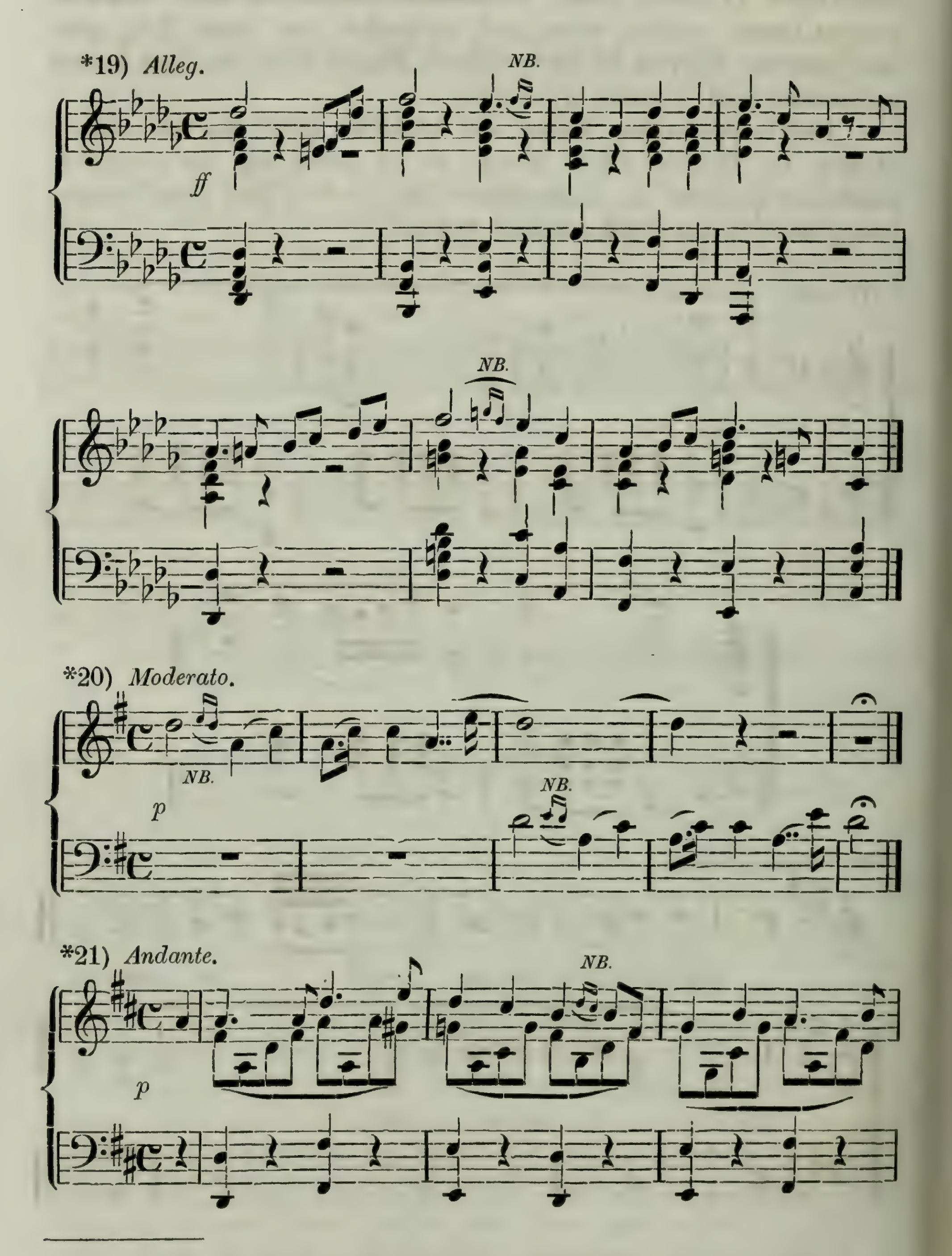
Hasse'schen Rococo-Periode der Tonkunst nahezu ein Jahrhundert liegt, nicht über seine eigentliche Natur zu täuschen vermag. Denn die dem Rococo verwandten Bildungen sind nicht blos die einmaligen Producte eines besonderen Kunstzeitalters, sondern werden immer wieder, wenn sich entweder eine ganze Zeit, oder das einzelne Subject in eine extreme Manier verlieren, von neuem auftauchen und Geltung gewinnen.

Den Doppelschlag finden wir übrigens nicht nur an solchen Stellen der Wagner'schen Musik, wo er durch das ihn kenntlich machende Zeichen: ∾, ausgedrückt ist, sondern fast nicht minder häufig auch in ausgeschriebenen Noten.

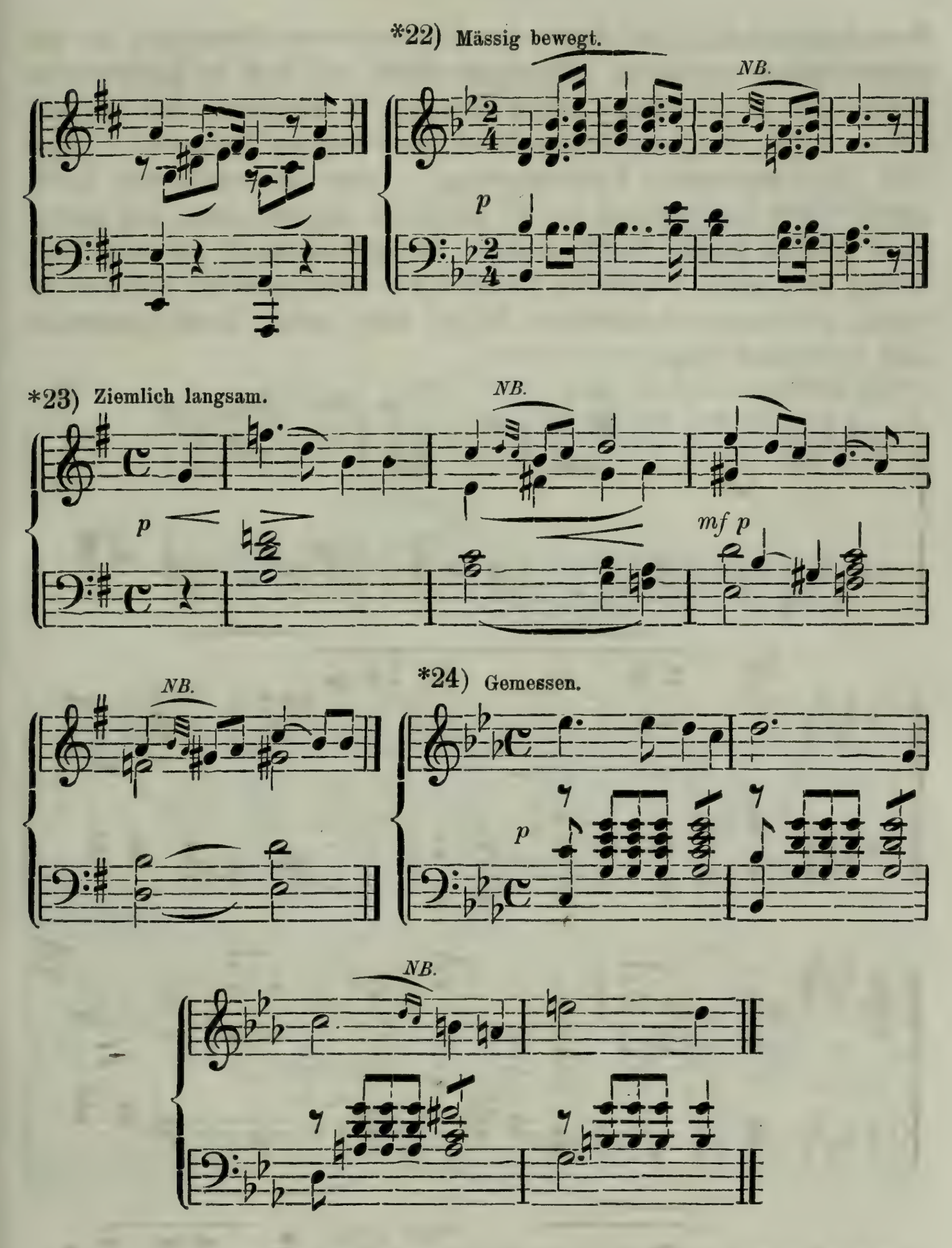



*17) Thema des 1. Solo's Wolfram's im Männer-Septett des 1. Actes von *Tannhäuser*. *18) Aus der 2. Scene im 3. Act von *Lohengrin*.

Mitunter wiederum begegnet er uns in einer durch Weglassung seiner Anfangs- oder Schluss-Noten verkürzten Gestalt, in welchem Falle er einem, von oben, oder von unten erfolgenden Vorschlage von zwei oder drei Tönen ähnelt.




*19) Thema von Tannhäuser's Preislied der Venus. *20) Einleitung zum Hirtenlied im 1. Act von *Tannhäuser*. *21) Thema des 2. Solo's Wolfram's im Septett des 1. Actes von *Tannhäuser*.

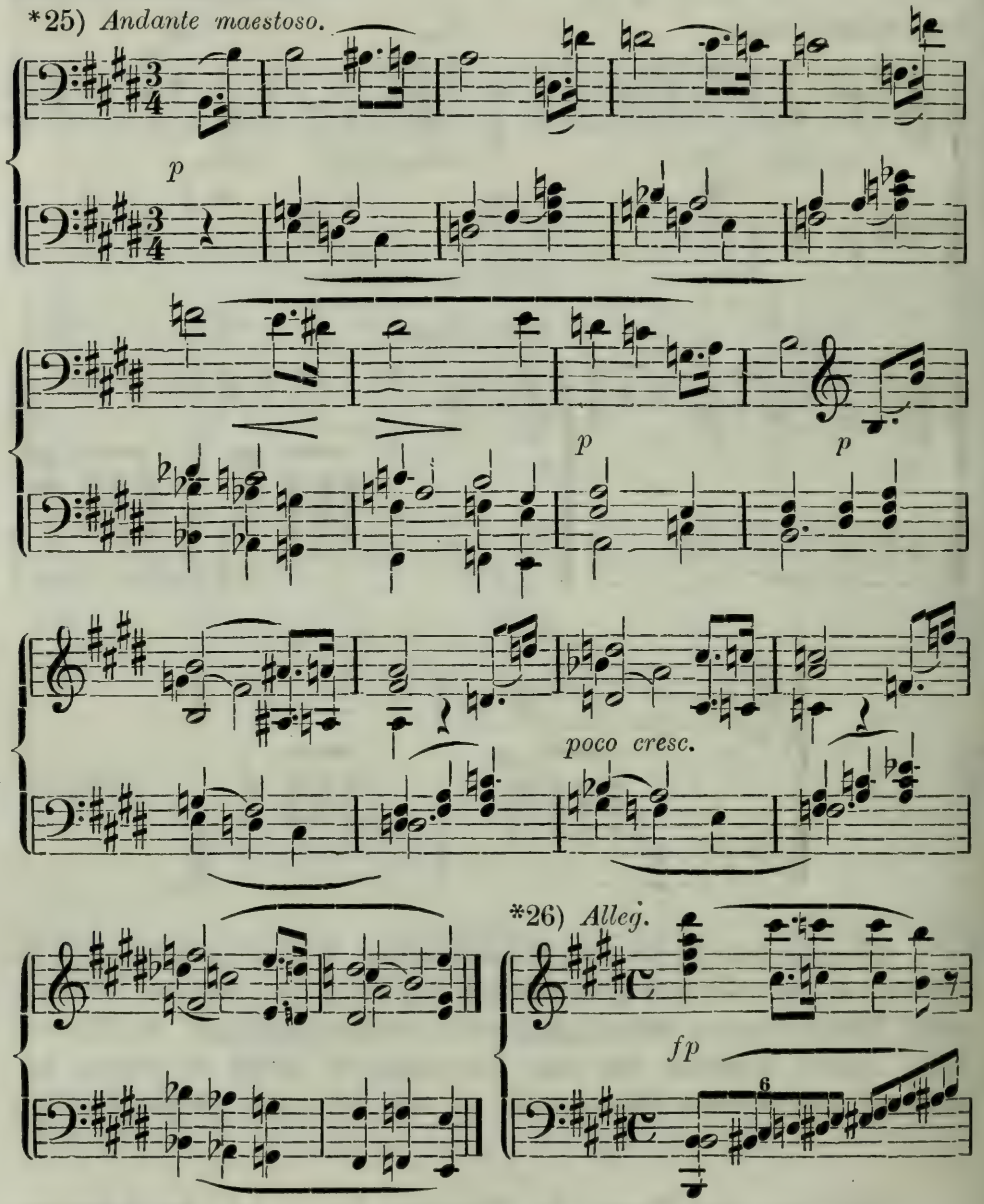



Eine andere Seite der Wagner'schen Manier spricht sich in seiner zur Gewohnheit gewordenen Neigung aus, seinen *Discant*, seine *Mittelstimmen* oder seine *Bässe* chromatisch zu führen. Eine solche Vorliebe für das Chromatische steht in einem besonders auffallenden Gegensatze zu der Eigenart Weber's und

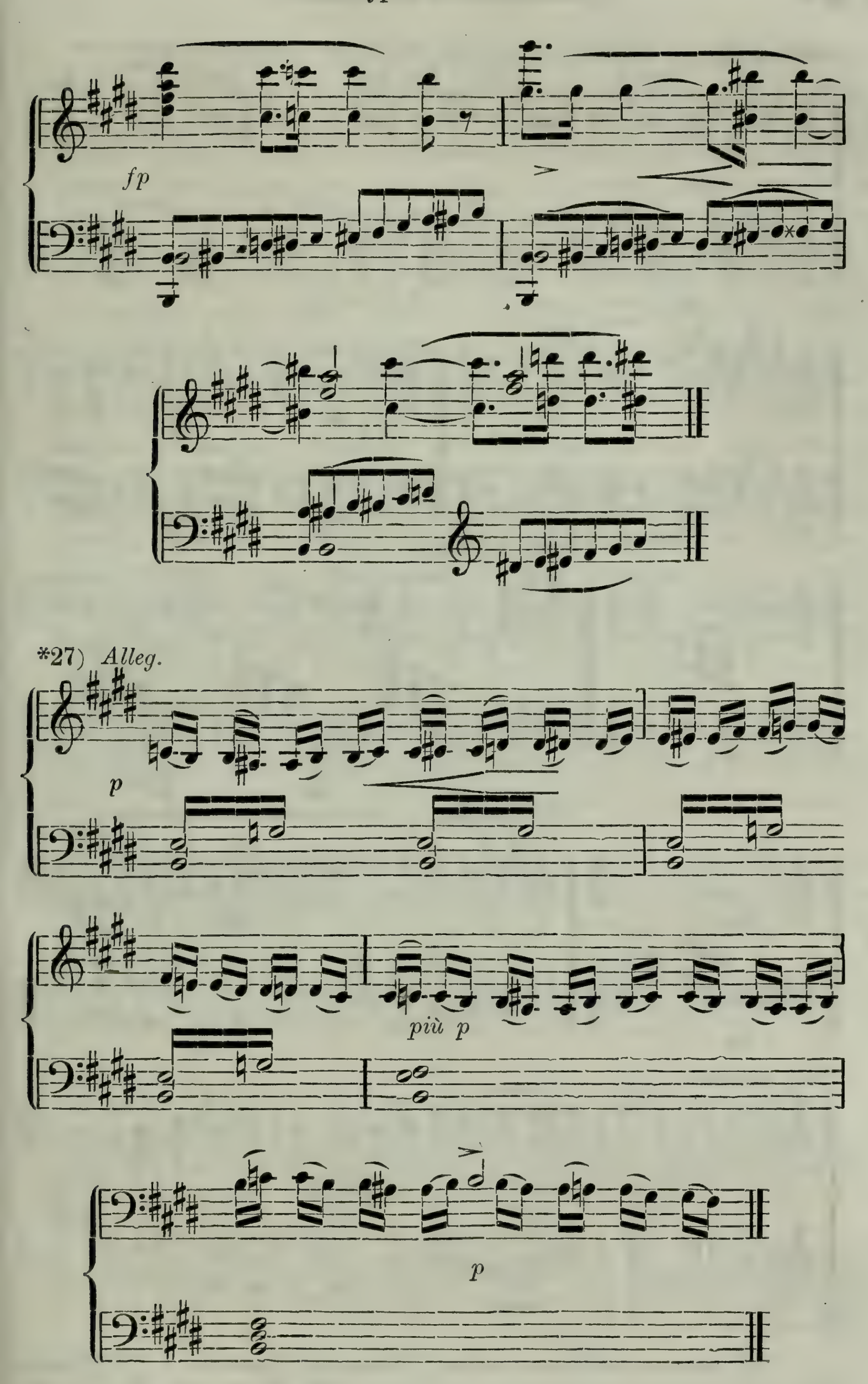
---

*22) Aus dem Thema des Brautzugs im 3. Act des *Lohengrin*. *23) Elsa in der 2. Scene des 2. Actes von *Lohengrin*. *24) Ortrud in der 4. Scene des 2. Actes von *Lohengrin*.

Mendelssohn's, bei denen wir diatonische Tonfolgen als die dominirenden vorfanden. Dagegen nähert sie sich in auffallender Weise der Meyerbeer'schen Manier, in welcher, wie wir erfahren haben, der Intervallenschritt einer kleinen Secunde — also eine chromatische Fortschreitung — eine hervortretende Rolle spielt. Der Unterschied beider Manieren besteht eben nur darin, dass Wagner jenes, bei Meyerbeer wenigstens noch auf den Vorschlag und seine Varianten beschränkte chromatische Element in völlig uneingeschränkter Weise über seine Tonschöpfungen sich verbreiten lässt.

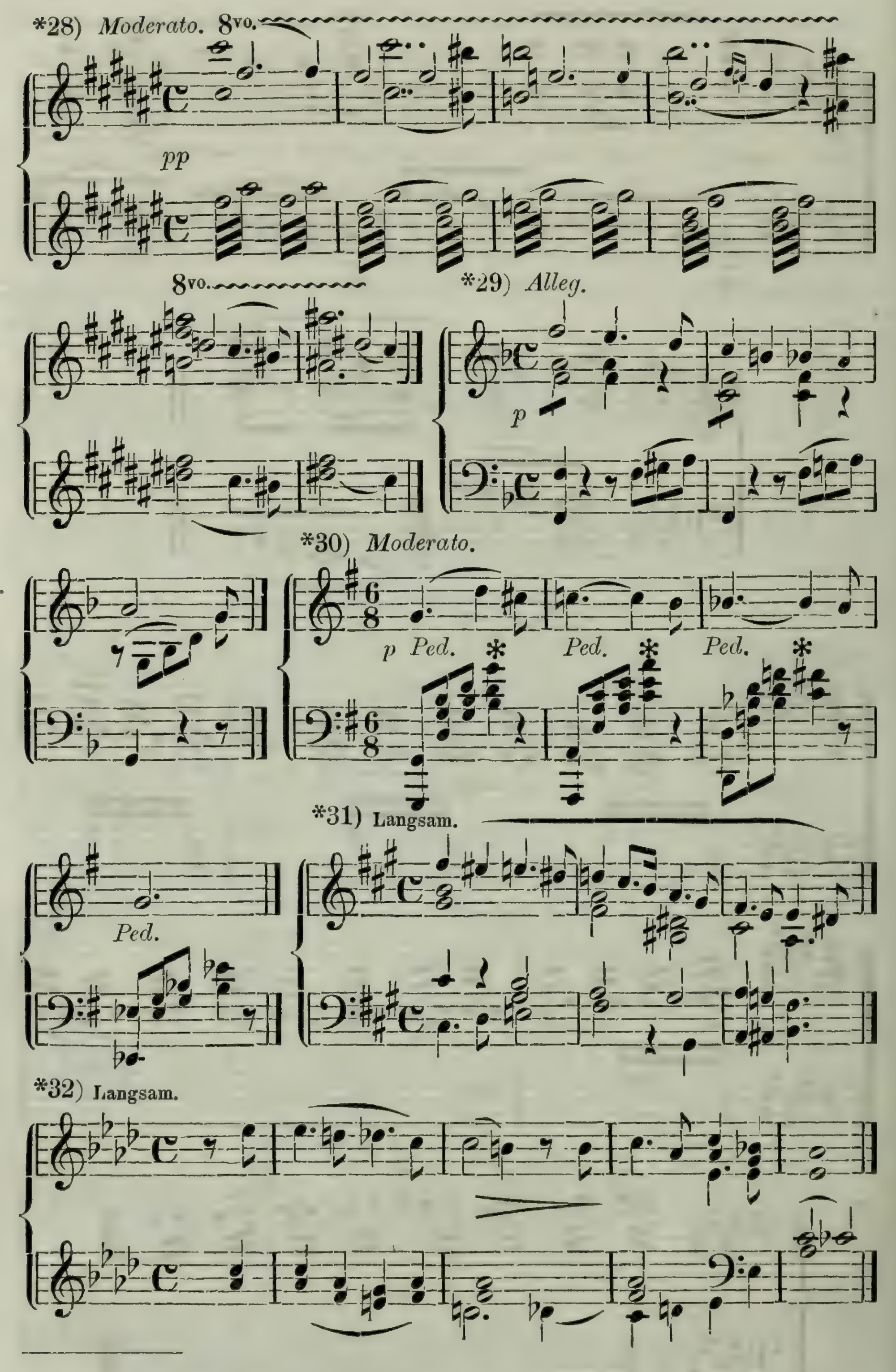



*25) Aus dem Thema der *Ouvertüre* und des *Pilgerchors* aus *Tannhäuser*. *26) Motiv aus dem *Allegro* der *Tannhäuser-Ouvertüre.*
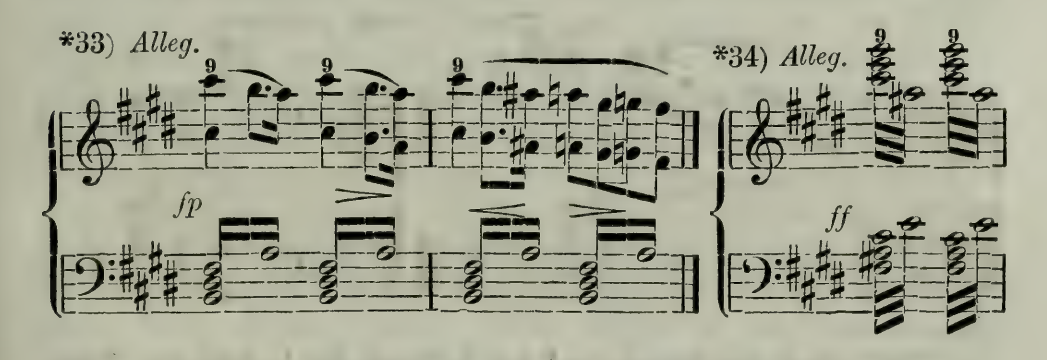



---

*27) Anderes Motiv ebendaher.




*28) Gesang der Venus in der 2. Scene des *Tannhäuser.* *29) Thema Tannhäuser's im Septett des 1. Actes. *30) Thema von Wolfram's *Lied an den Abendstern* im 3. Act des *Tannhäuser.* *31) Aus der Orchester-Introduction zu *Lohengrin.* *32) Aus Elsa's Gesang in der 2. Scene von *Lohengrin.*
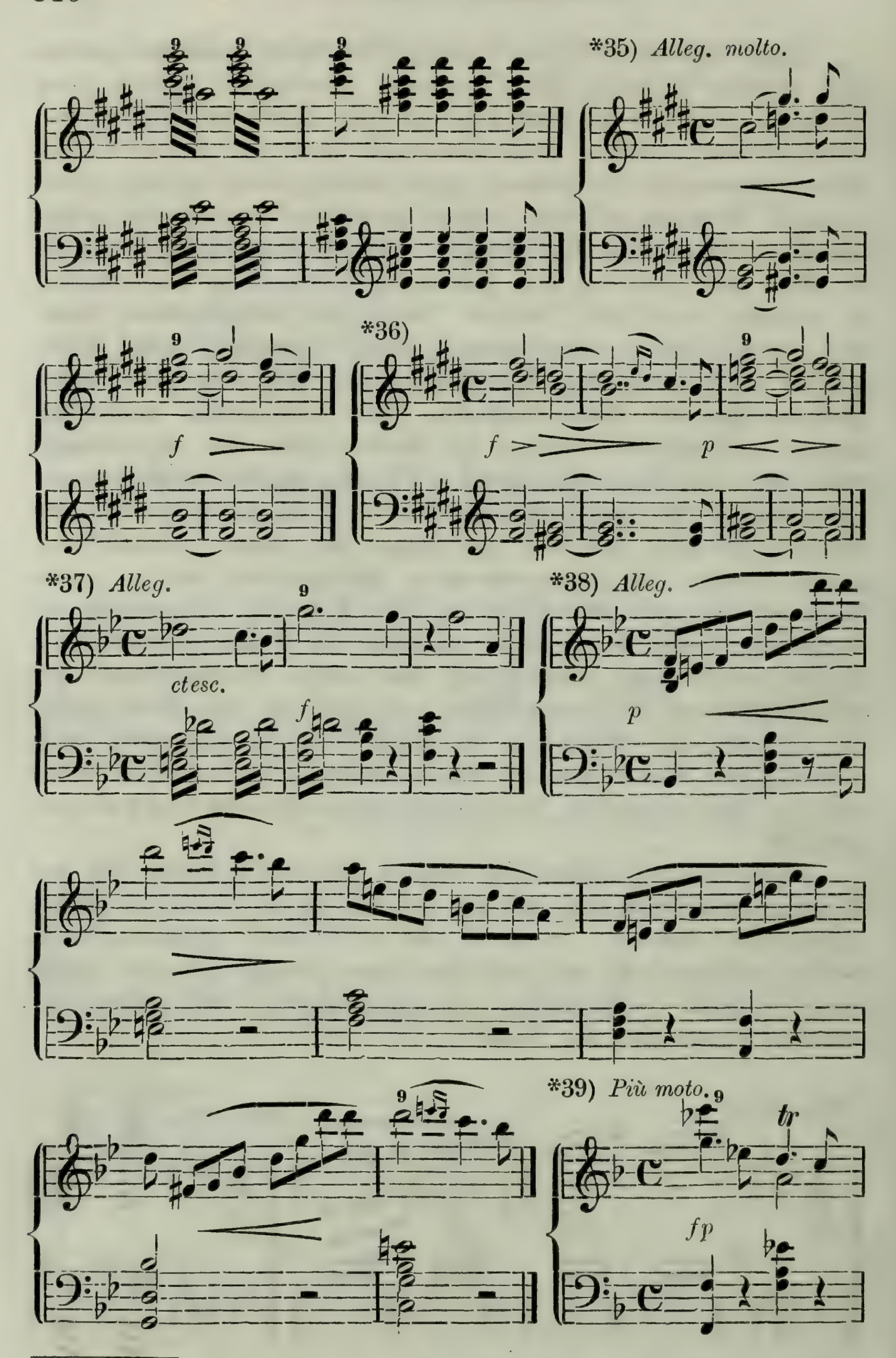
Auch die durch Wagner's sämmtliche Opern nachzuweisenden und auf die Wirkung des Contrastes berechneten Effecte eines Wechsels zwischen äusserster Höhe und äusserster Tiefe, und zwischen dem zartesten *Pianissimo* und einem mit Aufgebot aller Mittel eintretenden *Fortissimo,* hat er mit Meyerbeer gemein. Nicht weniger Wechsel zwischen einem einzelnem Instrumente, einer einzelnen Stimme und Tutti-Sätzen. Wir finden dergleichen z. B. in der, den 2ten Act des *Lohengrin* eröffnenden *Introduction,* in welcher erst nach langem Umherirren verschiedener Bass-Solo - Instrumente mehrstimmige Sätze eintreten, nicht weniger im 1sten Acte des Tannhäuser, wo sich dem ganz unbegleiteten und mit Zwischenspielen eines vereinzelten englischen Hornes wechselnden Gesange des Hirtenknaben der vierstimmige Chor der nach Rom wallfahrenden Pilger gegenüberstellt; ebensowohl endlich im 2ten Acte derselben Oper, an dessen Schluss ein grosses Ensemble plötzlich von hinter der Scene erschallenden fernen Knaben und Frauenstimmen unterbrochen wird — eine Wirkung, die vollkommen der im 5ten Acte der *Hugenotten* erfolgenden gleicht, in welchem ebenfalls die fernen Stimmen von Frauen und Kindern plötzlich mit dem Luther-Chorale hinter der Scene einfallen. Es kommt also auch hier das alte Wort wieder zur Geltung: *les extrêmes se touchent.* Doch ist demselben noch hinzuzufügen, dass Meyerbeer bei der Häufung solcher Effect-Mittel sich als das Original, Wagner hingegen als sein Nachahmer darstellt.

Auch gewisse Seiten der Manier Weber's finden wir bei Wagner entwickelt; nur dass sie bei ihm in potenzirter Weise sich geltend machen. So z. B. die in Weber's Schöpfungen so häufig vorkommende und bei demselben, früher wie bei irgend einem anderen Componisten, zur musikalischen Gewohnheit gewordene Anwendung der *None.*
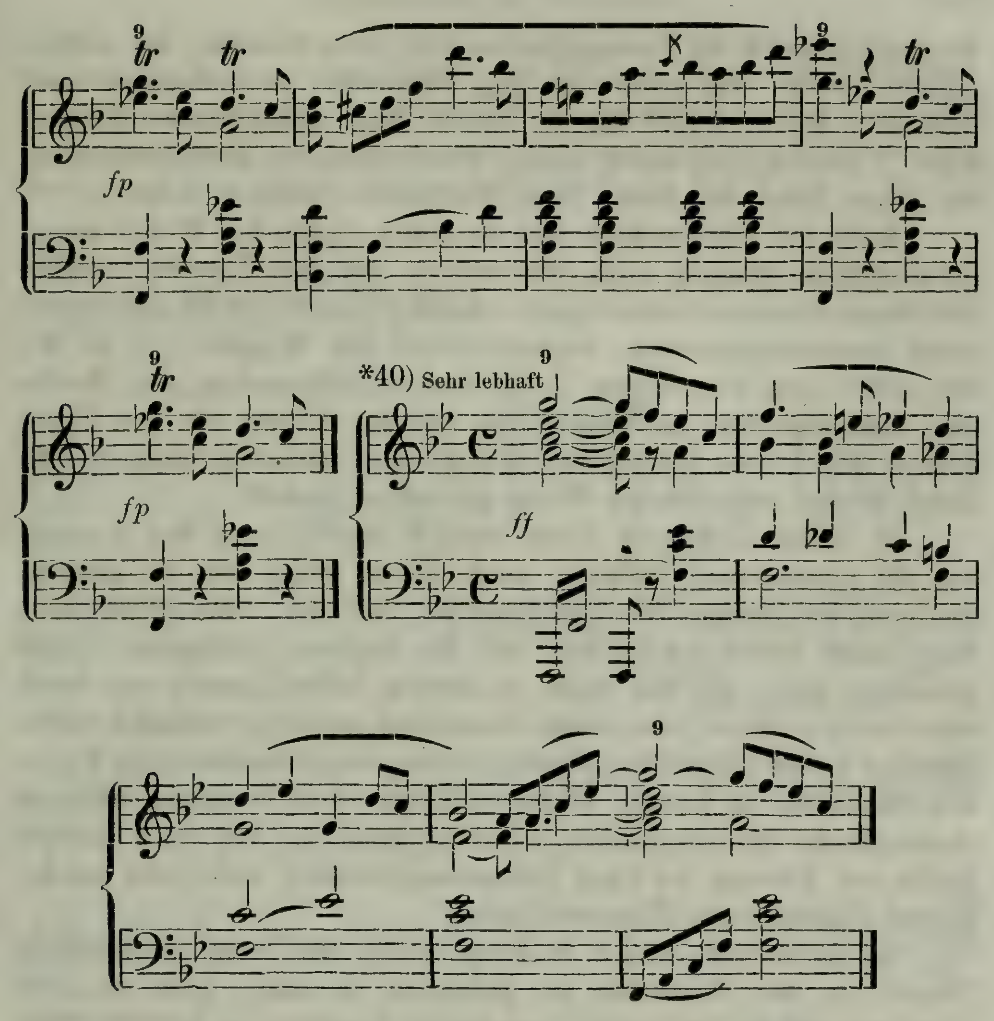



---

*33) Aus dem *All°* der *Tannhäuser-Ouvertüre.* *34) Ebendaher.




*35) Chor der Sirenen aus der 1. Scene im 1. Acte des *Tannhäuser*. *36) Aus demselben Chor. *37) Venus gegen den Schluss der 2. Scene des 1. Actes von *Tannhäuser*. *38) Aus dem Septett im 1. Act des *Tannhäuser*. *39) Ebendaher.




Nicht weniger von Weber entlehnt ist die Liebhaberei Wagner's, seine dramatischen Personen durch irgend ein bestimmtes Motiv, das bei deren jedesmaligem Auftreten, oder selbst wenn nur von ihnen die Rede ist, wiedererscheint, zu kennzeichnen und in solcher Weise gewissermaassen mit einer in Fractur angebrachten Unterschrift zu versehen, die da besagt, wer gemeint ist. Bei Weber finden wir eine solche Neigung noch sehr mässig entwickelt. In einer unzertrennlichen Verbindung von Person und Motiv stehen bei ihm eigentlich nur der Charakter der Eglantine und des Samiel; während bei Wagner ebensowohl Lohengrin wie König Heinrich, Ortrud wie Elsa, der Schwan wie der heilige Graal, Frau Venus wie die Pilger, Tannhäuser wie Wolfram mit besonderen und wiederholt anklingenden Motiven verknüpft sind. So z. B. Lohengrin durch seinen an den Schwan gerichteten Gesang und das Motiv seiner Warnung an Elsa, König

*40) Thema Elsa's in der 3. Scene des 1. Actes von *Lohengrin.*

Heinrich durch die Trompetenfanfaren seiner Herolde, der heilige Graal durch sein schon in der Ouvertüre zu Lohengrin auftretendes Motiv, Frau Venus durch ihre chromatische Geigenfigur, Tannhäuser durch seinen Preisgesang zu der Göttin Ehre, die Pilger durch das Motiv ihres Wallfahrts-Chores u. s. w.

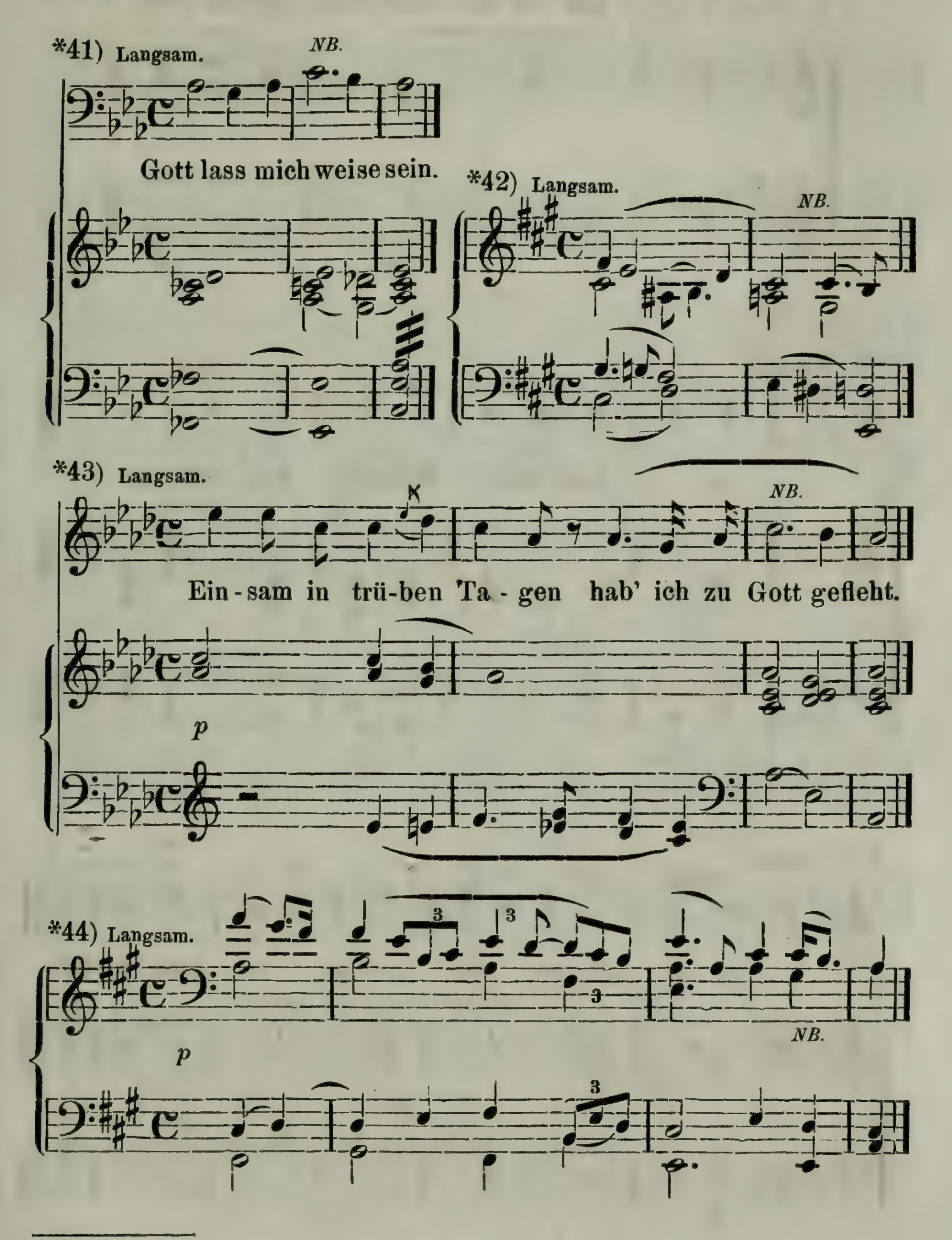
Auch der verwandten und ebenfalls wieder bei Weber zuerst entwickelten Manier, seine Ouvertüren aus den Themen, welche die Haupt-Personen seiner Opern charakterisiren, gleichsam mussivisch zusammenzusetzen, begegnen wir bei Wagner. — In der Ouvertüre zum Tannhäuser z. B. sind der Pilgerchor, die Motive des Zauberspuckes im Venusberge und das Thema des von Tannhäuser der Venus gesungenen Preisliedes einander ganz in der durch Weber eingeführten Weise gegenüber gestellt.

In einem höheren Sinne freilich sind Gluck und Mozart als die eigentlichen Neuerer nach dieser Seite hin zu nennen. Sie sind die Ersten, die die Ouvertüre mit der dazu gehörenden Oper auch durch Anklänge an die letztere verbinden. Doch geschieht dies, wie wir wohl zu merken bitten, immer nur durch ein einziges Motiv, das daher ebenso gut als das gewöhnliche selbständige Introductions-Motiv gelten kann und die classische Form der Ouvertüre in keiner Weise aufhebt; noch weniger aber an deren Stelle (wie es unsere Neueren thun) ein aus einer ganzen Reihe von Themen der Oper zusammengestelltes, mehr oder minder formal abgerundetes *Potpourri* setzt.
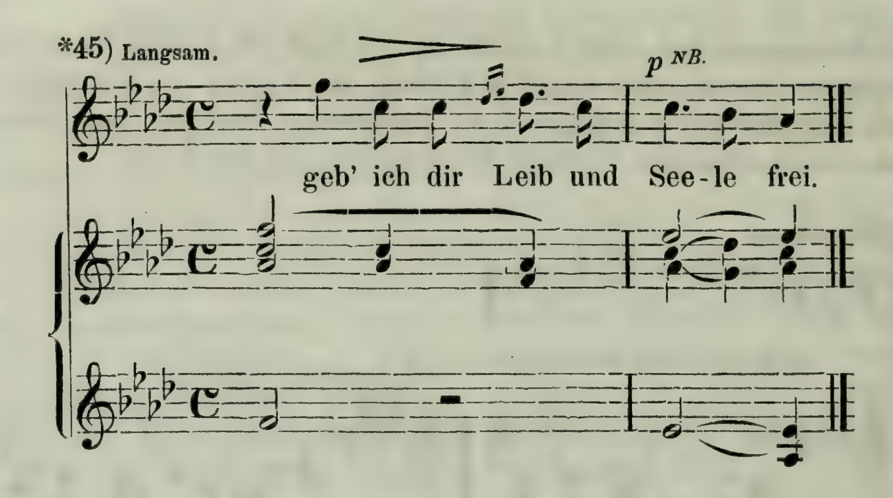
So beschränkt sich z. B. jenes eine, der Oper entnommene Thema in der Ouvertüre zu *Iphigenie in Aulis*, oder zu *Don Juan* nur auf die Introduction beider Tonsätze; in der Ouvertüre zur Zauberflöte sogar nur auf die die Introduction eröffnenden drei Einsätze der Posaunen und deren Wieder-Eintritt zwischen dem ersten und zweiten Theil des streng und glänzend durchgeführten *Allegro*. Dieses Allegro selber aber ist, gleich den Allegro-Sätzen der *Iphigenien-* und *Don Juan-Ouvertüre*, ein grosses selbständiges sinfonisches Stück, das den Geist der ihm folgenden Oper nicht durch von dort hergeholte und äusserlich auf einen Faden gereihte Motive, sondern im Grossen und Ganzen wiedergeben will.

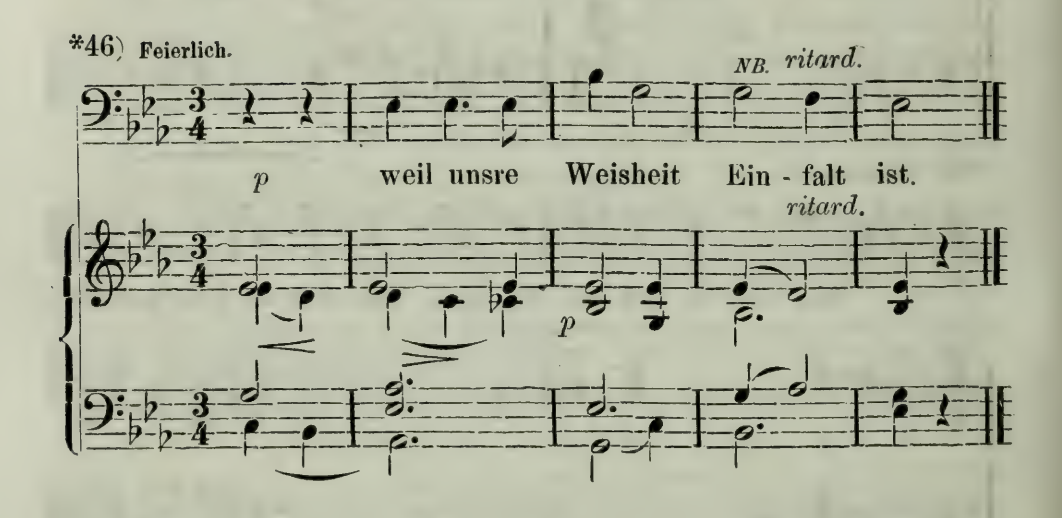
Höchst auffallend endlich muss es erscheinen, dass ein Tondichter, der sich, wie Wagner, für den geborenen Gegner aller musikalischen Trivialitäten erklärt, sich gerade eine der verbrauchtesten und inhaltslosesten darunter zu eigen macht, und zwar in so ausgedehnter Weise, dass wir genöthigt sind, dieselbe mit unter den hervortretendsten Kennzeichen seiner Manier anzuführen. — Wir meinen den, besonders von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, so wie von den hyper-sentimentalen

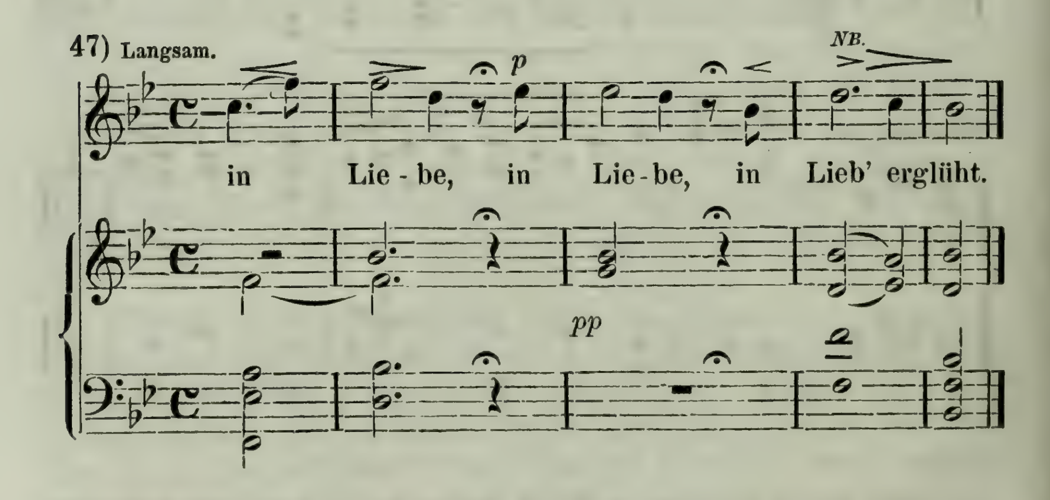
Liedercomponisten aller Länder so vielfach über dem Dominant-Septimen-Accord angewandten Vorhalt der Sexte vor der Quinte und den ihm verwandten und an weichlicher Wirkung kaum hinter ihm zurückstehenden Vorhalt der Quarte vor der Terz.




*41) König Heinrich in der 1. Scene des 1. Actes von *Lohengrin.* *42) Aus dem Schluss des Orchester-Vorspiels zu *Lohengrin.* *43) Thema Elsa's aus der 2. Scene des 1. Actes von *Lohengrin.* *44) Chor aus der 3. Scene des 1. Actes von *Lohengrin.*
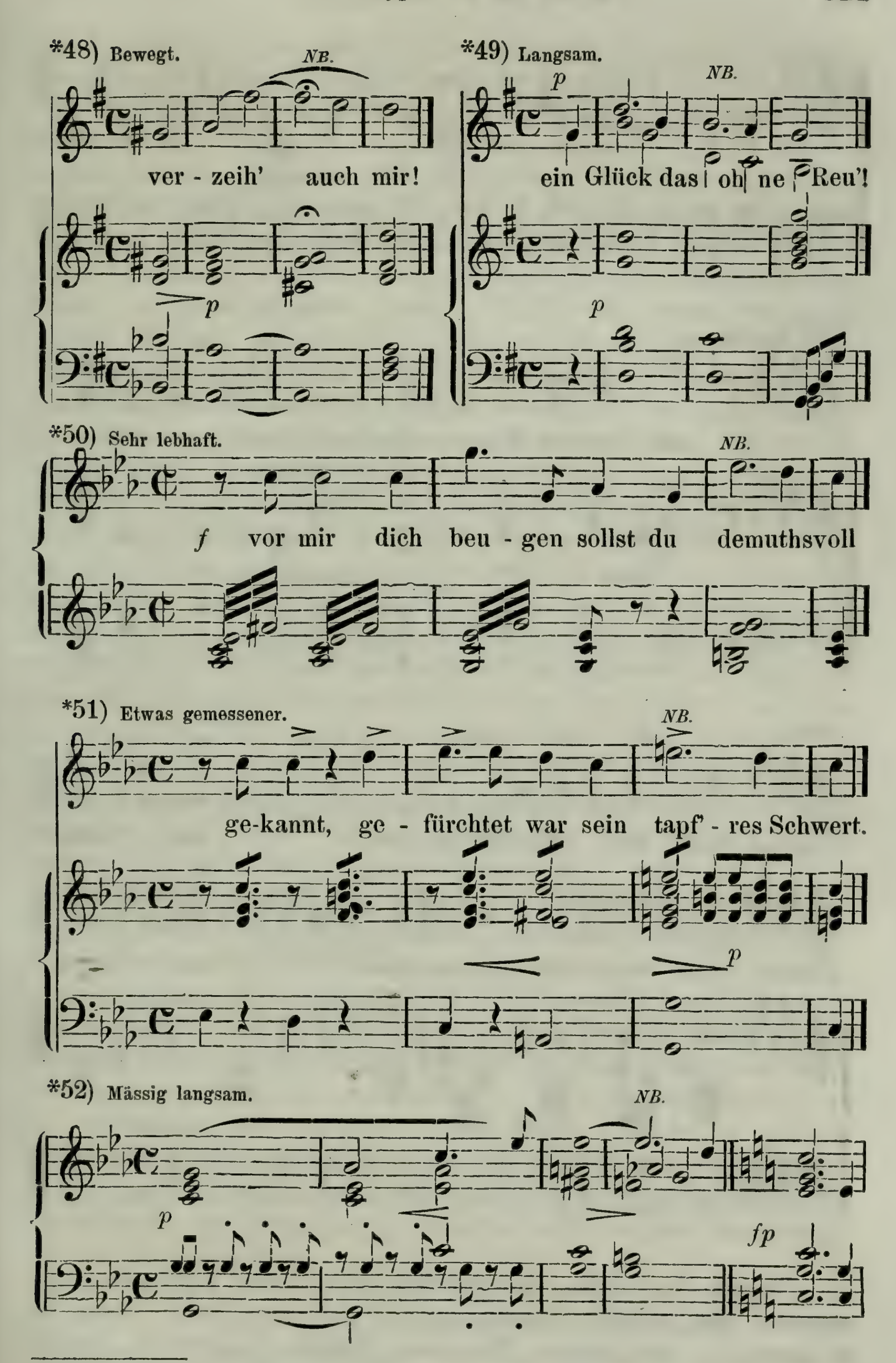


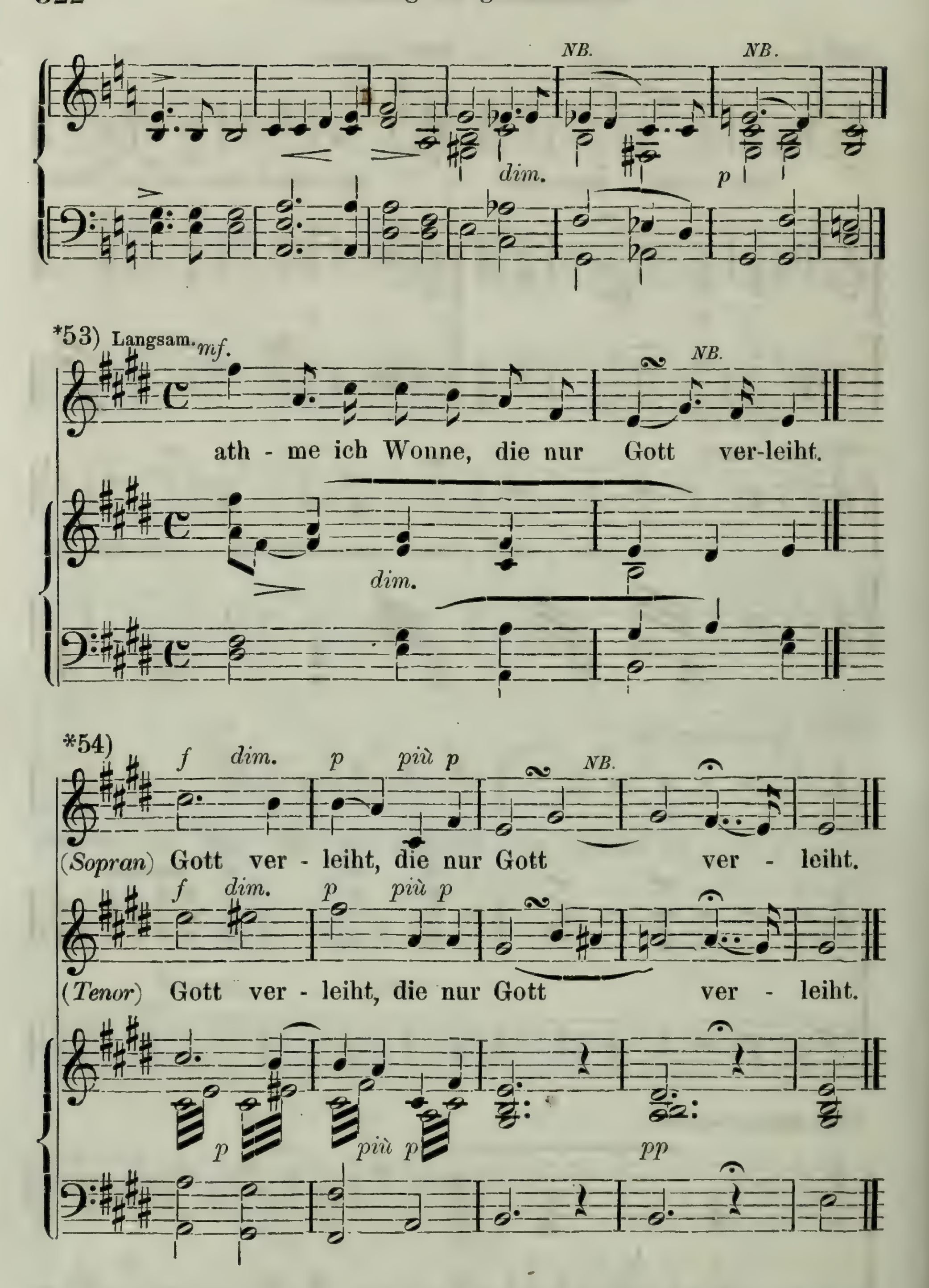




---

*45) Elsa in derselben Scene. *46) König Heinrich's Gebet in der 3. Scene des 1. Acts von *Lohengrin*. *47) Elsa in der 2. Scene des 2. Actes derselben Oper.




*48) Elsa in der 2. Scene des 2. Actes. *49) Ortrud und Elsa in derselben Scene. *50) Ortrud in der 4. Scene des 2. Actes von *Lohengrin.* *51) Ebendaher. *52) Ensemble und Chor in der 5. Scene des 2. Actes von *Lohengrin.*




Unsere Beispiele, die ausschliesslich dem *Lohengrin* entnommen sind, reichen demungeachtet, wie man sieht, kaum bis in dessen 3. Act hinein. Man mag hieraus entnehmen, welche Menge solcher Vorhalte zusammenzubringen sein würden, wenn

*53) Elsa in der 2. Scene des 3. Actes derselben Oper. *54) Lohengrin und Elsa in derselben Scene.

man eine Auslese derselben, statt in zwei Acten einer einzigen, in sämmtlichen Opern Wagner's vornehmen wollte.

Wir betonten zwar oben, dass ein Talent, welches von strengen künstlerischen Principien ausgehe, nie einer extremen Manier verfallen könne. Wer aber, gleich Wagner, den Ernst der Kunst und die Nothwendigkeit dramatischer Wahrheit verficht und demungeachtet ebensowohl diesen künstlerischen Ernst, wie alle dramatische Wahrheit dem verbrauchtesten und wohlfeilsten musikalischen Effecte zu Liebe aufopfert, beweist damit, dass seine Principien nur die falschen und mit sich selbst in Widerspruch gerathenden Consequenzen völlig missverstandener Wahrheiten sind. — Dazu kommt noch, dass die oben angeführten musikalischen Gemeinplätze gerade immer in solchen Momenten und dramatischen Situationen zum Vorschein kommen, in denen uns der Tondichter seine Personen auf der Höhe gefühlvoller Erregung zeigen, oder die ganze Tiefe ihrer Innerlichkeit erschliessen will. Sie bilden nämlich fast immer den Abschluss der Entwickelung eines musikalischen Motivs oder selbst einer ganzen Scene, und wollen daher die Bedeutung von musikalischen *Pointen* oder Höhepunkten behaupten; d. h. sie nehmen genau denselben Platz wie bei den modernen italienischen und französischen Operncomponisten ein. Und so wirken sie denn auch in derselben Weise, nämlich als Aufforderungszeichen zum Beifall, und zwar bei Wagner in einem erhöhten Sinne, da das in ihnen enthaltene melodische Element, nach den nicht enden wollenden Recitativen, dem Ohr der Menge, trotz seiner Trivialität, schmeichelt.

Wir bemerkten im 11. Capitel, bei Erwähnung der Typen in ihrer extremen Form, dass dieselben, wenn der letzte Gipfel ihrer Einseitigkeit erstiegen sei, von hier aus, weil die andere, bis dahin gewaltsam zurückgedrängte Seite der menschlichen Natur nunmehr ihr Recht fordere, in ein entgegengesetztes Aeusserstes umzuschlagen pflegen. Auch wiesen wir die Wiederholung der gleichen Erscheinung in der Kunst bereits in vorliegendem Capitel, bei der Schilderung der Spiegelung der extremen Typen im extremsubjectiven Talente nach. Hier nun gehen wir noch einen Schritt weiter: Auch die Manier lässt jenen Umschlag der in der äussersten Einseitigkeit sich gefallenden Künstler-Natur in das entgegengesetzte Extrem gewahren.

So lässt uns z. B. Wagner häufig, mitten aus seiner hochromantischen und christlich-germanischen Dämmerwelt, in den crassesten Realismus versinken, wie sich derselbe vor allem in seiner die Sinne zuweilen geradezu nur physisch erregenden Instrumentirung zeigt.

Wir erinnern in dieser Beziehung nur an das in der *Tannhäuser-Ouvertüre* in vollem glänzenden Tutti der Bläser wiederkehrende Thema des *Pilgerchors* und die dasselbe mit der Hartnäckigkeit eines *perpetuum mobile* begleitende 32stel-Figur der Geigen, die, eben dieser endlosen mechanischen Wiederholung halber, endlich die Gehörnerven physisch zu afficiren anfängt. — Ein ähnlich bekanntes Beispiel, unter tausend verwandten, bietet der Anfang und Schluss der Introduction zu *Lohengrin.* In der hier gebrauchten äussersten Höhe der Lage der Geigen wirkt weniger der musikalische Gedanke, weniger der Geigen-Ton als solcher, wie der rein sinnliche Reiz der hier combinirten Klangfarben. Denn wir hören nur eine Reihe einfach nebeneinander gestellter, weder zu einem Umriss, noch in einem anderen Zusammenhange sich gliedernder Dreiklänge; jenes An- und Abschwellen aber der in den höchsten vernehmbaren Schwingungen ertönenden und mit hohen Blasinstrumenten wechselnden Accorde der Geigen erinnert eher an die einschneidenden und die Nerven anspannenden Klänge der Glasharmonika, als an den Ton von Streich-Instrumenten.

Ein ähnlicher, zu weit getriebener Realismus zeigt sich in jenen schon oben berührten musikalischen Motiven Wagner's, die er (besonders von *Lohengrin* an) jedem Auftretenden, gleich einem ihn kennzeichnenden Aushängeschild, auf seinem Wege durch die ihn betreffende Oper mitgiebt. Ein solches Verfahren ist aber so äusserlich und erinnert zugleich so sehr an die ersten Entwickelungsstufen der Kunst in vergangenen Jahrhunderten, dass damit nur das Verfahren der Maler der frühesten mittelalterlichen Malerei zu vergleichen ist, die ihren Figuren, da sie dieselben noch nicht durch ihre gesammte Erscheinung und von innen heraus zu charakterisiren vermochten, Zettel aus dem Munde gehen liessen, um durch ein solch völlig äusseres Mittel zu besagen, wen diese Figuren vorstellen sollten, oder was sie zu sprechen hatten. Und gerade bezüglich des Sprechens solcher Figuren wird die Aehnlichkeit mit den Wagner'schen Personen frappant, da auch diese ein bestimmtes für sie bezeichnendes musikalisches *Motto* oder *Dictum* in allen Situationen wiederholen und im Munde führen.

Auch bei dem Versuche Wagner's, jede einzelne Wendung der Worte und des Sinnes seiner Texte im Orchester malen zu wollen, der ihn zu jenen endlosen Recitativen nöthigt, die nur noch ein Componiren von Tact zu Tact zulassen, sehen wir den Tondichter von der Höhe seiner idealen Tendenz in den crassesten Realismus hinabstürzen. — So begleitet z. B. das Orchester im 1sten Acte des Lohengrin König Heinrich's Rede: „Beschirmte Städt' und Burgen liess ich bauen" mit gewichtigen Einsätzen der Fagotts und Hörner, denn das Aufbauen soll gemalt werden; den nächsten

Satz dagegen: „den Heerbann übte ich zum Widerstand," mit einer Trompeten-Fanfare, um uns jenen Heerbann, als einen kriegsgerüsteten, gleichsam mit leiblichen Augen erblicken zu lassen. Der Tondichter ignorirt in solchen Fällen die Grenzen seiner Kunst und verliert sich eben darum in eine derb absichtliche und ganz äusserliche Vortragsweise.

Auch die oben erörterten häufigen Vorhalte der 6te vor der 5te und der 4te vor der Terz, die wir bei Darstellung der Manier Wagner's dem Leser in einigen Beispielen anschaulicher machten, sind höchst realistischer Natur. Ihre Wirkung hat nichts mehr mit musikalischer Gedanklichkeit zu thun, sondern ist eine ganz conventionelle Concession an die sinnliche Erregbarkeit solcher Zuhörer, die die Majorität eines gewöhnlichen Theater-Publikums darzustellen pflegen. Das in diesen Vorhalten ausgedrückte Schmachten ist so entfernt von dem Ausdruck wahrer Romantik, wie das Schmachten des brünstigen Hirsches nach der Hindin von idealer Liebessehnsucht.

Man kann darum Wagner's Liebenden mitunter mit Mephisto zurufen: „Ihr übersinnlich-sinnlichen Freier!", denn alle Schwärmerei Tannhäusers für Elisabeth, alle Ueberschwänglichkeit der Liebesgluth Elsa's für Lohengrin, oder Tristan's für Isolde und umgekehrt, hindert nicht, dass wir dieselben — wie der alte Thibaut sagt — „gelegentlich den Weg alles Fleisches wandeln sehen."

Gerade aber ein solches Schweben und Vibriren des Wagner'schen Talentes zwischen dem Ausdruck christlich-romantischer Ascetik oder zwischen einem überzartem Liebe-Bekennen einerseits, und einer mit wahrer Gluth hervorbrechenden Sinnlichkeit andererseits befähigte ihn, wie keinen anderen, einen Stoff wie *Tannhäuser* zu behandeln, in welchem sich beide Gefühlsrichtungen — hier in der mittelalterlich-romantischen, dort in einer heidnisch-sagenhaften Welt — gerade so entschieden vertreten finden.

Eine solche Erfahrung aber macht uns auf einen wichtigen Punkt aufmerksam. Wir bemerken nämlich, dass selbst das extrem-subjective Talent, (gleichviel ob idealistischer oder realistischer Natur), falls es an einen ihm ganz speciell gemässen Stoff geräth, Schöpfungen hervorzubringen vermag, die, wenn auch in keinem allgemein-menschlichen Sinne, so doch in einem durch den besonderen Horizont des betreffenden Subjectes begrenzten Rahmen, den Werth von Kunstwerken gewinnen können. Freilich wird der Fall, dass sich ein besonderer Stoff und eine auf eine extreme Ausdrucksweise gerichtete Anlage gleichsam decken, meist kaum ein oder zweimal im künstlerischen Schaffen eines Talentes der geschilderten Art eintreten. Man wird ferner das hierbei entstehende Kunstwerk auch nur als das vereinzelte persönliche

Product dieses oder jenes bestimmten Künstlers gelten lassen können, nicht aber für seine Nachahmer, die unmöglich dieselben Individuen sein und desshalb auch nicht in jenem besonderen, nur einmal zutreffenden Falle sich befinden können.

Wie nun Wagner, trotz seines Umschlagens in den derbsten Realismus, der ihn in seinen *Meistersingern* sogar bis zur ängstlichsten realistisch-musikalischen Nachbildung einer Strassen-Prügelei führt, die künstlerische Manier des extremen Idealismus darstellt, so stellt Meyerbeer, der Empiriker und Eklektiker, ungeachtet seines Hinübergreifens in die idealistischen Gebiete des Glaubens und Aberglaubens, die ihm, charakteristischer Weise, jedoch nur zu dramatischen Motiven oder Mitteln besonderer Effecte werden, die künstlerische Manier des extremen Realismus dar. Beiderseits ruft eben ein Extrem das andere hervor. —*)

Wir machen noch darauf aufmerksam, dass es, um Wagner's Manier zu beweisen, vollkommen ausreichte, uns ausschliesslich auf zwei seiner Opern — auf *Tannhäuser* und *Lohengrin* — zu beschränken. Von den 54 Wagner betreffenden Beispielen sind nur 4 (dem Rienzi entnommene) nicht aus den genannten beiden Opern. Zwar ist Wagner's Manier ebenso stark in seinen *Meistersingern*, in *Tristan und Isolde*, im *Rheingold*, im *fliegenden Holländer* und im *Rienzi* vertreten. Da jedoch Inhalt und Form unserer Arbeit keine weitere Ausdehnung der Notenbeispiele gestatteten, so beschränkten wir uns um so lieber auf *Tannhäuser* und *Lohengrin*, weil ihnen, unserer Meinung nach, sowohl der Preis vor Wagner's übrigen Opern gebührt, wie sie zugleich auch die bekanntesten und mit Recht beliebtesten darunter sind.

Niemand könnte uns mehr missverstehen, als derjenige, der uns, weil wir hier ohne Scheu Personen und Verhältnisse wahrheitsgetreu darstellten und bei ihrem rechten Namen nannten, für einen Verächter so grosser Talente wie Richard Wagner und Meyerbeer hielte. — Wir gehören nicht zu denen, die darum, weil beide weit davon entfernt sind künstlerische Vorbilder zu sein, das Kind mit dem Bade ausschütten. Wollten auch wir nur ein Weiss oder ein Schwarz in der Kunst gelten lassen, welches Recht hätten wir dann, die Vertreter der Extreme in der Kunst der Verirrung, der Einseitigkeit oder des Fanatismus zu zeihen?! —

Darum sagen wir geradezu, dass nichts lächerlicher ist, als wenn der musikalische Handwerker oder der phantasielose

---

*) Wilhelm Lübke sagt in einer Kritik der Meistersinger, (siehe *Wiener neue Presse* von 1869), dass das Geräusch und die Rufe bei einer wirklichen realen Prügelei ungefähr dieselbe Wirkung hervorrufen würden, die Wagner mit dem mühsamsten und complicirtesten Aufwand aller Mittel des Orchesters und Chors erreicht.

Alltagsmusiker, weil es ihm vielleicht leichter wie Wagner wird, einen schulgerechten doppelten Contrapunkt rasch auf's Papier zu werfen oder weil ihm die blos äusserliche Structur einer Fuge und eines Sonatensatzes geläufiger ist wie jenem, glaubt, denselben von oben herab beurtheilen zu dürfen. Wir fügen hinzu, dass in gleicher Weise nichts kurzsichtiger ist, als Wagner Mangel an allem strengen musikalischen Wissen vorwerfen zu wollen. Wagner hat sich, auf gewissen Gebieten musikalischen Könnens, z. B. in der Instrumentirung, nach der Seite ihrer sinnlichen Klangwirkung hin und in der Kunst einer allmähligen Steigerung und eines sich immer höher gipfelnden Aufbaues grosser Tonmassen, wie ihn das Finale des 1sten Actes des Lohengrin und des 2ten Actes des Tannhäuser zeigen, als genialer Meister bewährt. Gerade seine Verächter — und unter ihnen wieder am entschiedendsten diejenigen, die sich die Vertreter der Classicität *par excellence* nennen — haben häufig das, was sie an Wagner öffentlich verdammten, ihm in der Stille abzusehen und, wie sie glaubten, unbemerkt anzuwenden versucht. Hätte Wagner auch nur das eine Verdienst, solche Gegner, unter denen sich die eigentlichen Repräsentanten der von ihm mit Recht gebrandmarkten „Kapellmeister-Musik" befinden, als Leute, denen weiter nichts als die musikalische „Mache" zu Gebote steht, zu enthüllen, so hätte er nicht vergeblich gelebt und gestrebt.

Aber Wagner's Bedeutung ist nicht nur in seinen erfolgreichen Angriffen auf den Zopf der musikalischen Classicität, sondern auch in seinen eigenen Schöpfungen zu suchen. Wir reden hier natürlich nicht von den Arbeiten seiner Jünger und Nachbeter, denen der Zopf ihrer musikalischen Romantik nur an einer anderen Stelle baumelt, wie gewissen Vertretern der Classicität. Wagner selber jedoch — wenn er auch von jenem Fanatismus beseelt erscheint, den ein unhaltbares Princip seinen Bekennern, eben dieser Unhaltbarkeit halber, einzuflössen pflegt — ist kein Mann, der zu übersehen ist. Eine Persönlichkeit, über die so viel gestritten worden ist, eine Persönlichkeit, die ihre Kunstgenossen und ihre Zeit in so anhaltender und tief gehender Weise aufregt, gehört schon an und für sich zu den ungewöhnlichen Naturen.

Verdankt doch auch der Autor den Werken dieses Mannes manche Stunde wahren Genusses, so dass es ebenso sehr gegen die Pflicht der Dankbarkeit, wie gegen ein aufrichtiges Bekennen der Wahrheit sündigen hiesse, wollte er dies nicht offen eingestehen. —*) Das poetische und dramatische Talent Wagner's

*) Wir machen uns demungeachtet darauf gefasst, von Wagner's Adepten, statt einer sachlichen, die leidenschaftlichste und gereizteste Er-

vor allem ist ein nach mancher Seite hin ausserordentliches, und glaubt der Verfasser seiner in dieser Beziehung feststehenden Ueberzeugung bereits im 9ten Capitel vorliegender Arbeit hinlänglichen Ausdruck verliehen zu haben. Diese poetische Anlage und die aus ihr hervorgehende Einheit der Stimmung ist eine so entwickelte bei Wagner, dass sie sich auch seiner Musik mittheilt und wir darum deren mangelnden formalen und elementaren Zusammenhang häufig kaum noch empfinden. Dies ist z. B. der Grund, warum uns die Wagner'schen Tonschöpfungen stylvoller und von einem reineren künstlerischen Streben durchdrungen erscheinen, als die Meyerbeer'schen, obwohl Meyerbeer in Wahrheit mehr Form besitzt, als Wagner. Jedenfalls aber folgt Wagner stets seiner aufrichtigen künstlerischen Ueberzeugung, während Meyerbeer einer solchen Ueberzeugung mitunter wissentlich zuwider gehandelt haben dürfte.

Trotzdem ist auch Meyerbeer nicht zu unterschätzen. Diejenigen, die da glauben, dass er hauptsächlich seinem Haschen nach Effecten, ja zum Theil selbst dem Aufwande pecuniärer Mittel, zu denen ihn sein Reichthum befähigte, den Erfolg seiner Opern verdanke, irren gewaltig. Das mittelmässige oder unbedeutende Talent bediene sich aller der von Meyerbeer angewandten Mittel und es wird weder seine Erfolge, noch auch deren Dauer ermöglichen! —

Wenn der Autor demungeachtet den Beweis zu führen versucht hat, dass Wagner und Meyerbeer Vertreter der musikalischen Manier, und zwar der Manier in deren extremster Gestalt, sind, so wird ihm der Leser glauben, dass dies *sine ira et studio* geschehen ist. — Wagner ist die mit der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes entwickelte letzte Blüthe jener epigonenhaften Romantik, die sich in der Poesie, als der älteren Kunst, in Talenten wie Friedrich von Schlegel, Novalis, Brentano, Achim von Arnim, Görres, Chamisso, Ludwig Tieck, De la Motte Fouqué, T. A. Hoffmann und Jean Paul schon vor mehr als einem Menschenalter zeigte. Wie nun diese Poeten und ihre Schule, die sich ebenfalls die „romantische" nannte, einen Goethe und Schiller von den Partisanen ihrer Coterie überholt glaubten, so geschah Aehnliches einem Händel, Haydn, Mozart und Beethoven durch die Vertreter der neu-romantischen Schule unter den Musikern, welche, obwohl sie bei Beethoven anknüpften, hierauf Meister wie Franz Schubert und Robert Schumann auf ihre Schultern erhoben, doch zuletzt damit schlossen, sich um Talente so extrem-subjectiver Natur wie Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz zu gruppiren.

---

wiederung zu erfahren. Gebärdeten sich die Extremen nicht extrem, so würden sie eben das zu sein aufhören, was sie sind! —

Die Künste gleichen sich eben, wie wir schon früher wiederholt dargethan, in allen ihren Entwickelungsphasen. Deshalb sehen wir den Subjectivismus in der Malerei schon vor mehr als zweihundert Jahren einen ähnlichen Weg gehen, wie den Subjectivismus in der Tonkunst. Knüpfen die Naturalisten und Neu-Romantiker unter den Musikern ursprünglich bei Beethoven an, so knüpften jene naturalistischen und romantischen Maler, die einen Caravaggio und Salvator Rosa zu den ihren zählten, ursprünglich bei einem Giganten wie Michel-Angelo an. In beiden Fällen aber ward vorzugsweise das jeweilig Einseitige oder entfernt an die Manier Streifende beider grosser Meister festgehalten und bis in's Schrankenlose weiter getrieben; das darüber hinausgehende Ewig-Schöne dagegen und in stylvoller Darstellung Verklärte in ihren Schöpfungen meist ignorirt.

Aber auch mit jener, oben durch ihre Vertreter gekennzeichneten und zum zweiten Male eintretenden romantischen Strömung in der Poesie — (ihre erste, in verwandter Weise stark subjectiv gefärbte Richtung glauben wir in einem Ariost, einem Tasso und im Ritter-Roman, dessen Uebertriebenheiten Cervantes ein Ende machte, zu gewahren) — zeigt der musikalische Romanticismus noch manche andere Aehnlichkeit. — Wie die Stolberge, Novalis und Friedrich Schlegel Goethe's Faust gelten liessen und für einen der Ausgangspunkte ihres eigenen Schaffens erklärten, so erklärten die ihnen geistesverwandten und der Gegenwart angehörenden Musiker Beethoven's *9te Sinfonie* für den Boden, auf dem sie stünden und von dem sie ausgingen. Und wie De la Motte Fouqué, trotz des sonst bei ihm so häufigen hohlen Gerassels mit Tartschen und Rüstungen und seines eitelen Gepränges mit Tournieren und Herzensdamen, seine reizende und poetische *Undine* schrieb, so schrieb Richard Wagner, ehe er in die Sackgassen gerathen war, in welche seine Principien-Reiterei ihn in *Tristan und Isolde* und zum Theil auch schon im *Lohengrin* versprengte, seinen *fliegenden Holländer* und seinen *Tannhäuser*, von denen besonders der letztere voller, nicht nur poetischer, sondern auch musikalisch neuer und ergreifender Momente ist.

Nichts aber ist beschränkter und unwahrer, als Wagner einerseits die universelle Bedeutung, andererseits jene die Kunst fördernde Wirkung beizumessen, die seine blinden Anbeter und Nachtreter von ihm rühmen. Der Rahmen, in welchem sich Wagner bewegt, ist schon darum ein beschränkter und immer derselbe, weil er eine durch und durch subjective Natur ist. Ihn und seine Schöpfungen — wie von seinen Schildträgern geschieht — an die Stelle der Kunst setzen, in dem Genusse seiner Musik-Dramen die letzte und höchste Befriedigung suchen,

würde daher — ganz abgesehen davon, dass Wagner den Fundamental-Gesetzen alles künstlerischen Werdens den Krieg erklärt hat — dem Experimente gleichen, den beständigen Aufenthalt im Innern eines geheizten Treibhauses, das mit ein und derselben stark duftenden exotischen Pflanze gefüllt wäre, an die Stelle des Aufenthaltes in weiter freier Natur, in frischer Luft, in offenem Felde, in Wald, Gebirg oder auf Strömen, Seen und Meeren zn setzen. Mitunter wollen wir wohl auch einmal ausschliesslich Hyacinthenduft — und wäre es selbst der eines Gewächshauses — einathmen, immer aber, oder auch nur längere Zeit in einer solchen besonderen Atmossphäre zu verweilen, wäre nicht nur unmöglich, sondern betäubend und unerträglich. Unterhält es uns doch auch, die Welt zur Abwechslung einmal durch ein purpurgefärbtes oder violettes Glas anzuschauen. Das Auge hat sich aber bald des Anblickes eines brennenden Himmels und einer in Feuergluth getauchten Natur, oder einer fremdartig glänzenden Mondscheinlandschaft ersättigt und verlangt aus allem Dämmer oder aller Uebertreibung wieder nach der heiteren Klarheit des ungetrübten und die Dinge in ihrer wahren Gestalt und Beleuchtung zeigenden Sonnenlichtes.
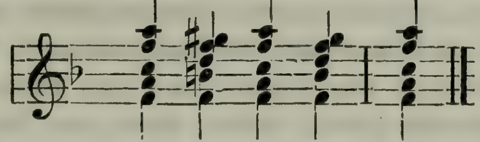
Wagner's Wirkung ist daher, wenn wir ihn auch als eine vereinzelte interessante Ercheinung im Gebiete des künstlerischen Schaffens in gleicher Weise gelten lassen, wie z. B. extrem einseitige Charaktere im Gebiete der Politik, der bürgerlichen Gesellschaft, des religiösen Bewusstseins und der Wissenschaft, doch vorwaltend nur jene negative, die wir schon oben als kennzeichnend für alle äussersten Richtungen in Kunst und Leben hervorhoben. Und zwar wohlthätig negativ dem musikalischen Philisterthum und der Talentlosigkeit gegenüber; in einem schädlichen Sinne negativ dagegen den Jüngern der Kunst gegenüber. Unter diesen haben Wagner und die Seinen den Wahn verbreitet, dass die musikalische Form, welche doch, als solche, das im Laufe der Zeiten mit Naturnothwendigkeit entwickelte Ideal musikalischer Schönheit umschreibt, die Schuld an der Trivialität derer trüge, die dem schönen Körper keine Seele einzuhauchen wissen, wesshalb es denn, um ein Genie zu sein, weiter nichts bedürfe, als alle Kunstlehre über Bord zu werfen! —

Indem wir an dieser Stelle unsere Besprechung der Manier und der musikalischen Manieristen schliessen, wollen wir noch mit einem Worte derjenigen Merkmale gedenken, durch die sich, in einer selbst für den Dilettanten erkennbaren Weise, der musikalische Manierist am deutlichsten von dem musikalischen Stylisten unterscheidet.

Die vornehmste ausser den bereits früher in diesem Capitel erwähnten Verschiedenheiten beider zeigt sich nämlich unserer Erfahrung nach in dem Umstand, dass der musikalische Manierist im Allgemeinen in jedem seiner Werke, möge deren Stoff noch so verschieden sein, derselbe bleibt, so dass eins derselben kennen, so ziemlich die Bekanntschaft aller gemacht haben heisst. Gerade die von uns angeführten Noten-Beispiele lieferten hierfür einen schwer mit in's Gewicht fallenden Beweis. Der musikalische Stylist dagegen, dem nicht, wie dem musikalischen Manieristen, nur eine, sondern viele Ausdrucksweisen und Gefühlstonarten zu Gebote stehen, ist in jedem seiner Werke gleichsam ein Anderer und Neuer, so dass wir nur wenig von ihm wissen, wenn wir ihn nur aus einem einzigen derselben kennen; das Gesammtbild seiner Persönlichkeit vermag erst aus dem ganzen Umfange seiner Schöpfungen vor uns aufzusteigen.

So würde, wer Mozart nur als Meister der *Kammermusik*, oder wer ihn nur als Sinfoniker, oder wiederum nur als Tragiker, z. B. aus dem *Idomeneo*, und umgekehrt nur als Humorist und Begründer der idealisirten komischen Oper, z. B. aus *Cosi fan tutte*, *der Entführung aus dem Serail* oder der *Hochzeit des Figaro*, so wie endlich allein aus seinem *Requiem* kennen gelernt hätte, in jedem einzelnen Falle nur eine besondere Seite des grossen Tondichters, wenn auch seine Universalität alle durchdringt, kennen gelernt haben. Und wäre ihm selbst der Meister in allen oben angeführten Richtungen und deren hervorragendsten Schöpfungen bekannt, so hätte er doch noch keine Ahnung von Werken wie der *Don Juan* und die *Zauberflöte*, in denen sich das Tragische und Pathetische mit dem Humoristischen und Komischen zu einem künstlerischen Ganzen verschmilzt, welchem wir in der Kunst in gleicher Weise, ausser in den Opern Mozart's, nur in den Dramen Shakespeare's begegnen.

Eben aber dieser Mannigfaltigkeit des Ausdrucks halber werden wir dem musikalischen Stylisten weder Themata von der Uniformität des musikalischen Manieristen, noch auch Eigenheiten und Gewöhnungen nachweisen können, die sich, wie z. B. der Weber'sche Pseudo-Orgelpunkt:



die Meyerbeer'sche kleine Secunden-Fortschreitung, der Wagner'sche Doppelschlag u. s. w., speciell nur auf die betreffende künstlerische Persönlichkeit bezögen. Was wir in dieser Beziehung Typisches an Meistern des Styls zu gewahren glauben, ist nicht individuelle

Beschränktheit, drückt nicht ihr besonderes Wesen aus, sondern gehört, wie wir schon früher nachwiesen, der Manier ihrer Zeit an. Dergleichen geht daher nicht tief, berührt nicht, wie bei den Manieristen, den Kern der Dinge, wir meinen die Erfindung und Gestaltung der Themata, sondern gleicht höchstens dem Rahmen oder dem Costüm, in melchem uns der Meister seine Schöpfungen erblicken lässt.

Eine fast gleich grosse Verschiedenheit zeigen der Manierist und Stylist in der eigenthümlichen Art, in welcher beide einen von ihnen gewählten Stoff in jedem besonderen Falle behandeln. Wenn z. B. aus dem Munde der dramatischen Personen des Manieristen immer nur die Weltanschauung ihres Schöpfers tönt, so vergessen wir, den mit der Energie, inneren Verschiedenheit und Selbständigkeit des wirklichen Lebens auftretenden Personen des Stylisten gegenüber, den letzteren völlig. Denn der stylvolle Künstler schwebt wie ein unsichtbarer, aber ordnender und das Widersprechendste versöhnender Gott über seiner Schöpfung, die er nach ewigen Gesetzen sich entwickeln und abschliessen heisst und eben hierdurch stylisirt, d. h. dem Verständnisse nicht nur eines Kreises von Geistesverwandten, sondern der Schauenden und Hörenden aller Zeiten zugänglich macht. Der Manierist dagegen erschaut seinen Stoff nicht als ein Darüberstehender, d. h. nicht in seiner Totalität und mit gleicher Würdigung aller seiner Theile, sondern nur diejenigen Partien desselben, die er in irgend einen Bezug zu seinem Selbste und seinen selbstischen Neigungen zu bringen vermag.

Zum Schlusse sei noch nachgewiesen, dass sich Styl und Manier auch im Gebiete der musikalischen Reproduction spiegeln.

Der Sänger, Geiger oder Klavierspieler, der nur einen bestimmten, seine Individualität ansprechenden Componisten oder ein ihm ausschliesslich zusagendes musikalisches Genre vorzutragen und zu dem ihm gemässen Ausdruck zu bringen vermag, ist Manierist; denn er ist einseitig und subjectiv beschränkt wie dieser. — Derjenige ausübende Musiker dagegen, der jedem besonderen Componisten und jeder besonderen musikalischen Gattung, in der ihnen zukommenden Weise, gerecht zu werden vermag, ist Stylist, weil er, gleich jenem, Vielseitigkeit und Objectivität besitzt, und weil, auch im Felde der Reproduction, Universalität eines der Kennzeichen des Genies und des Styls ist.

Dies hindert nun zwar nicht, dass der Manierist in jener einen besonderen Gattung, zu deren Ausdrucksweise ihn sein Talent befähigt, sich zu einem stylvollen Vortrag erhebe. Er wird seine Leistung in diesem Falle, durch eine Darstellung des ihm gemässen Genres in dessen tadellosester Reine, zu classischer

Höhe steigern und somit, nach dieser einen Richtung hin, der entsprechenden Leistung des Stylisten vollkommen gleichstellen. Darum aber hören der stylvolle und der manierirte reproducirende Musiker nicht auf, durch eine Kluft getrennt zu bleiben, da ja eben jener, statt wie dieser nur eines, die verschiedensten musikalischen Ausdrucksgebiete zu ihrer vollkommensten Darstellung zu bringen vermag.

Wir dürfen demungeachtet nicht, ebensowenig wie wir das Talent des Manieristen im Gebiete der musikalischen Productivität gering achteten, seine Wirkung im Felde der musikalischen Reproductivität unterschätzen. Ist das Genre, dem er sein Talent widmet, ein reines, hütet er sich davor, sich gehen zu lassen oder zu übertreiben und sucht er gerade in der Beschränkung auf den Rahmen, den sein Talent auszufüllen vermag, sein Verdienst, so kann er in seiner Art ebenso Vollkommenes leisten, wie einer jener Tondichter, die wir als die Vertreter der Manier in ihrer reinen und gesunden Entwickelungsform kennen lernten. Er bleibt in diesem Falle, wie diese, der Kunst nothwendig und unentbehrlich; denn in seiner Einseitigkeit ruht dann gerade seine Stärke und das, was uns an ihm reizt und interessirt.

Geht der reproductive Tonkünstler dagegen über die ihm durch sein Talent gezogenen Grenzen hinaus, überschätzt er den Umfang seiner Anlagen, so werden wir ihm, (wie dem Componisten, der einer extremen Manier verfällt), keine reinen und kunstfördernden Wirkungen mehr verdanken.

Eine Sängerin z. B., die ihr Talent und das Genre, dem dasselbe zugewandt ist, überschätzt, kann leicht dahin kommen, dass sie sich ein Lied nur noch darauf ansieht, ob es ihr „steht," d. h. ob sie damit für ihre Person coquettiren kann, während es ihr völlig gleichgültig sein wird, ob die Composition eines solchen Liedes werthvoll oder bedeutungslos ist. In einzelnen Fällen kann eine solche, mit der extremen Manier stets Hand in Hand gehende Verblendung sie sogar dahin führen, dass sich auch ihr Urtheil über den Werth oder Unwerth einer solchen Composition ausschliesslich danach bildet, ob dieselbe zufällig dem Genre angehört, in welchem sie zu glänzen vermag.

Ein solches Verwechseln der eigenen kleinen Persönlichkeit mit dem grossen Ganzen der Kunst hat aber noch andere Missstände im Gefolge.

Eine Sängerin der erwähnten Art wird nämlich zuletzt selbst das ihr mitgegebene Talent ungeniessbar machen, weil sie dasselbe in übertriebener oder verkehrter Weise ausbeutet. Sie wird z. B. zu *pointiren* anfangen, d. h. einen solchen Ueberfluss von Vortragsnüancen, so viele kleine Lichter und musikalische Ausrufungs-

zeichen oder Gedankenstriche anbringen, dass die eine Pointe die andere aufhebt und, vor lauter Absicht ausdrucksvoll zu sein, aller wirkliche Ausdruck verloren geht. Wahres Gefühl ist eben schlicht und naiv und lebt und webt nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen. — Eine solche Interpretin zerreisst oder verunstaltet daher auch die Composition, die sie vortragen will. Sie bringt endlose *Ritenuto's* und *Accelerando's*, *Sforzando's* und *Con espressione's* an; sie macht aus dem *Piano* ein *Pianissimo*, aus dem *Forte* ein *Fortissimo*, oder aus einem *Allegro* ein *Presto*, aus einem *Andante* ein *Adagio*. Sie kann selbst aus einem unschuldsvoll und rein empfundenen Liebesliede ein lüsternes, aus einem naiven ein affectirtes machen.

Die Sängerin dagegen, die nur den Tondichter zur Geltung bringen will, die allein in der treuen Wiedergabe der von ihr gesungenen Composition ihren Lohn sucht, vertritt die objective oder gesunde und reine Manier in der musikalischen Reproduction. Sie wird ihren Fleiss und Ernst in allen Fällen durch die trefflichen Leistungen vergütet finden, die beide zur Folge haben, häufig aber auch noch einen anderen und höheren Lohn empfangen. Denn nur mittelst jenes Strebens nach Unterordnung der eigenen Persönlichkeit unter das darzustellende Kunstwerk ist zu jenem stylvollen Vortrag zu gelangen, welcher sich nicht mehr auf ein Genre oder einen Meister beschränkt, sondern den verschiedensten Compositionsweisen und Tondichtern gerecht zu werden vermag.

Daher wird denn auch eine Sängerin, die diesen Weg einschlägt, im Gegensatze zu der coquetten Manieristin, aus einem etwas zweideutigen Liede unwillkührlich ein keuscheres werden lassen. Sie streift das Zuviel darin (d. h. eben das ihm anhaftende extrem Manierirte) aus angeborenem gesunden Gefühl davon ab und hebt es so gleichsam in eine reinere Atmossphäre hinauf. Im Uebrigen begnügt sie sich mit den vom Componisten vorgeschriebenen Ausdrucksnüancen und ergänzt das, was er nicht ausdrücklich bezeichnet hat, aus der thematischen und formalen Gliederung seiner Composition. Gehört es doch zum Wesen des mit einem stylvollen Vortrag verbundenen, sowohl genialen wie objectiven Verfahrens, dem darzustellenden Kunstwerk auch durch ein Eindringen in die Geheimnisse seiner Construction und Proportionalität näher zu kommen. — In gleicher Weise sind die musikalische Stimmung, die im Ganzen einer Composition weht, so wie der Geist des in Musik gesetzten Gedichtes einem Sänger oder einer Sängerin dieses Schlages Wegweiser bei ihrer Auffassung eines Tonwerkes.

Darum gelangen sie denn auch gerade zu den umgekehrten Resultaten, wie die Vertreter einer engherzigen und beschränkten Manier.

Denn während diese, weil ihnen der Sinn des Ganzen unerschlossen blieb oder über lauter Selbstbespiegelung verloren ging, eine Composition auseinander zu zerren und in ihre Elemente aufzulösen in Gefahr stehen, bezieht sich beim stylvollen Sänger alles auf den poetisch-musikalischen Kern eines Tonstückes, von welchem aus er alles Einzelne, in einem, einem solchen Mittelpunkte gemässen Sinne, durchzubilden, zusammenzuschliessen und abzurunden strebt.

Bringt er nun daneben — hingerissen von unmittelbarer künstlerischer Eingebung — auch einmal ein Ritardando an, das nicht vorgeschrieben ist, so wird dasselbe doch, eben seiner Seltenheit halber und weil es an der richtigen Stelle steht, zehnfach so stark wirken, als die zahllosen und mit Berechnung angebrachten Ritardando's einer extremen Manier, die, weil sie auf innerer Unwahrheit beruhen, im Gegentheil allen Ausdruck vernichten.

Aus den hier gegebenen Andeutungen mag annähernd klar werden, welche wichtigen praktischen Resultate durch eine, in der Tonkunst bisher unversucht gebliebene, scharfe Unterscheidung von Manier und Styl zu gewinnen sein dürften. Der subjective Manierist, mag er Componist, Sänger oder Virtuos sein, wird, wenn ihm die Begriffe von Styl und Manier zur Klarheit gekommen sind, davor behütet sein, aus einer gesunden in eine ungesunde Manier zu versinken; ja er wird, falls er der letzteren bereits verfallen war, im Stande sein, sich aus dem Dickicht, in das er gerathen, wieder zu gebahnten Strassen durchzuarbeiten. — Der objective Manierist dagegen wird sich dem Style zu nähern vermögen; wenn auch nur in dem Maasse, als ihm dies seine ursprüngliche natürliche Anlage oder sein Charakter ermöglichen. Weiss er doch nunmehr, wo er seine Stärke und wo er seine Schwäche zu suchen hat, oder was er an seinem Talente zu beschränken und was er daran zu pflegen hat.

Dasselbe gilt vom Dirigenten, der, weil in seinen Händen die Interpretation eines Tonwerkes ruht, gleich dem Sänger und Virtuosen zu den reproducirenden Künstlern gehört. Spielen jene auf ihren Solo-Instrumenten, so sind ihm sein Orchester und sein Chor die wenn auch riesenhaften Instrumente, durch die er sich äussert. Darum können denn auch die Leistungen eines Dirigenten, je nachdem seine Auffassung eines Meisters eine nur individuelle, oder eine dem Geiste desselben sich mit ernstem Bemühen unterordnende ist, entweder manierirt, oder stylvoll zu nennen sein. Auch ihm wird daher aus einer klaren Unterscheidung der in der Tonkunst bisher unerörtert gebliebenen Begriffe von Styl und Manier vielfacher Gewinn erwachsen. Er

wird bei Ausführung einer manierirten Composition die Manier möglichst zu mildern und die Aufmerksamkeit und den Ausdruck der unter seiner Direction stehenden Musiker auf das Thematische und in einem besseren Sinne Charakteristische in einem solchen Werke zu concentriren suchen. Dagegen wird er, wenn es sich um den Vortrag einer stylvollen Composition handelt, sich nicht nur persönlich vor einer kleinlichen, subjectiven und darum eben manierirten Auffassung derselben hüten, sondern eine solche auch bei seinen Sängern und in seinem Orchester nicht dulden.

Solche Einzelheiten können natürlich kein auch nur annähernd vollständiges Bild des, aus einer Erkenntniss des musikalischen Styls und der musikalischen Manier für den Tonkünstler hervorgehenden praktischen Gewinns geben; sie mögen daher nur als vorläufige Fingerzeige und Andeutungen gelten.

---

## CAPITEL XIV.

### Bedeutung der geschilderten Geistestypen für die Menschheit.

Die Bedeutung, welche die Geistes-Typen in den Künsten besitzen, müssen sie selbstverständlich auch in Religion und Wissenschaft behaupten. Gehen doch auch die verschiedenen Richtungen, welche in den Geistessphären von Religion und Wissenschaft sich geltend machen, lediglich aus den beiden, in der menschlichen Natur begründeten entgegengesetzten Anlagen und aus der fast immer eintretenden Vorherrschaft der einen über die andere hervor.

Die Typen besitzen aber eine solche gleichartige Bedeutung nicht nur in Religion, Kunst und Wissenschaft, die auch hierdurch wieder ihre tief innerliche Verwandtschaft bekunden, sondern ebensowohl in allen übrigen Kreisen des menschlichen Daseins.

Religion, Kunst und Wissenschaft sind nämlich abermals nur die idealistische Seite dreier weit umfassenderer Geistesgebiete, deren realistische Seite Staat, Handwerk und Praxis heisst. Der Religion steht der Staat gegenüber, der Kunst das Handwerk, der Wissenschaft (als einer entweder auf innerer, oder sinnlicher Erfahrung beruhender Disciplin) die Praxis, d. h. die Ausnützung der gewonnenen wissenschaftlichen Resultate für unser

materielles oder intellectuelles Wohl; daher auch alle, aus naturwissenschaftlichen Erfahrungssätzen und Experimenten hervorgehende Entdeckungen und Erfindungen.*)

Dass Religion und Staat ursprünglich im Bewusstsein der Menschen eins waren und dass beide diese Einheit, in einem innerlichen Sinne, auch heute noch bekunden, beweisen uns sowohl die Geschichte, wie die tägliche Erfahrung.

Die ältesten Staaten, von denen wir wissen — der Staat der Aegypter, der Chaldäer, der Israeliten und der Inder — waren zugleich Priester-Staaten (Theokratien) und ihre Gliederung nach Kasten oder Stämmen, so wie ihre ganze Gesetzgebung hing auf das engste mit der in ihnen zur Herrschaft gelangten Religionsanschauung zusammen. — Vor dem, gleich einem Frühling über den Völkern aufgehenden Christenthum lösten sich die Staaten des Alterthums in ihre Elemente auf, während sich andere, lediglich auf der neuen religiösen Weltanschauung gegründete, an ihrer Stelle erhoben und entwickelten. — In einer die Staaten Europa's aehnlich umbildenden Weise wirkte die Reformation, so wie der dreissigjährige und siebenjährige Krieg, die, ihrem innersten Wesen nach, als der sich fortsetzende Kampf der Weltanschauungen des Mittelalters mit den Principien des Protestantismus aufzufassen sind. Wir erfahren somit, dass Wandelungen im religiösen Bewusstsein immer auch Umwälzungen im staatlichen Dasein der Völker zur Folge hatten.

Aber selbst in der Gegenwart geht die politische Meinung meist noch aus der religiösen hervor, während sich beide, auch in Bezug auf ihre innere Natur und deren Aeusserungen, als fast identisch erweisen. Unsere politische Weltanschauung ist eben auch Religion, und zwar nicht nur ein Glaubensbekenntniss unserer Vernunft, sondern zugleich eine, wenn auch nicht in demselben Grade wie das religiöse Bekenntniss entwickelte Herzensreligion. Nur aus diesem Grunde trennt das politische Glaubensbekenntniss die Menschen ebenso tief, wie das religiöse; nur darum finden wir ebensowohl einen politischen, wie einen religiösen Fanatismus; nur endlich weil

---

*) Streng genommen stehen nicht Staat und Religion, sondern Staat und Kirche einander gegenüber. Wir fassen aber hier den Begriff des Staates in einem allgemeineren, als dem gewöhnlichen Sinne. Der Mensch ist ebenso sehr ein religiöses Geschöpf, wie — um mit Aristoteles zu reden — von Natur ein politisches Wesen. Beiden, in ihren Wurzeln eng mit einander verflochtenen Anlagen entwachsen nun einerseits seine religiösen und sittlichen, andererseits seine politischen und socialen Zustände und eben diese wollen wir hier unter Religion und Staat verstanden wissen.

die politische Anschauung gleich der religiösen den ganzen Menschen bedeutet, erscheinen Ueberläufer und Indifferente auf beiden Seiten gleich verächtlich oder nur untergeordnet.

Unser Satz, dass Staat und Religion ihrem innersten Wesen nach untrennbar verbunden sind, dürfte daher wohl nicht zu bestreiten sein. Hiermit soll nicht gesagt sein, dass jeder Staat seine ihm entsprechende Staats-Religion besitzen müsse. So sind z. B. die nordamerikanische Union oder Preussen, obgleich sie keine Staatsreligion besitzen und beide Millionen katholischer Angehöriger zählen, durch und durch protestantisch, und zwar aus dem Grunde, weil das protestantische Princip unbedingter Toleranz sich seit Jahrhunderten bei ihnen eingebürgert hat.

Ueberhaupt bitten wir den Leser, uns nicht missverstehen zu wollen. Wenn auch Religion und Staat die Producte ein und derselben Weltanschauung sind, so ist doch eine fortgeschrittene Cultur in der Gegenwart mit Recht bestrebt, beide möglichst auseinander zu halten. Sind wir doch bemüht, auch die Künste genauer wie früher gegen einander abzugrenzen, obwohl wir ihre Einheit zu ahnen begonnen haben.

Aller Fortschritt ist eben zugleich eine fortschreitende Unterscheidung und Gliederung der uns umgebenden Welt und so erkennen wir, dass Religion und Staat, gerade weil sie innerlich so viele Berührungspunkte gewähren, im Leben zu trennen sind. Nur in diesem Falle wird die Religion den Staat nicht durch idealistische und umgekehrt der Staat die Religion nicht durch realistische Anforderungen beschränken und beeinträchtigen. Demungeachtet aber stellen sich die Geistesgebiete beider, als einander ergänzende Gegenbilder derselben Gattung dar. —

In nicht weniger enger Verbindung als Religion und Staat erblicken wir Kunst und Handwerk. Bedarf doch eine Kunst, um selbst nur in dem ihr allein und ausschliesslich eigenen Gebiete zur Erscheinung zu gelangen, bereits des Handwerks und der Handwerker. So z. B. der Architekt des Steinmetzen, der Bildhauer des Marmor-Arbeiters, der Maler des Farbenreibers, des Rahmenfabrikanten und des Bereiters der Leinewand, der Dichter des Druckers, der Tondichter des Instrumentenbauers, des Darm- oder Draht-Seitenverfertigers oder des Notenpapier-Fabrikanten u. s. w. — Wie nun aber der Steinmetze, der Marmorarbeiter, der Farbenreiber, der Drucker und der Instrumentenbauer sich, wie die Kunstgeschichte lehrt, häufig zu Künstlern gesteigert haben — in welchem Falle die zuerst Genannten sich abermals in den Architekten, Bildhauer, Maler und Dichter, der Instrumentenbauer in den Erfinder neuer, oder den Verbesserer alter Instrumente, und auf diesem oder einem anderen Wege wiederum

in den Musiker verwandelten, so verhält es sich auch mit anderen und nicht so unmittelbar für eine der fünf selbständigen Künste thätigen Handwerkern. Auch unter ihnen finden wir Männer, deren Arbeiten sich zu künstlerischen Leistungen erheben und dies häufig in dem Grade, dass wir uns nicht mehr zu bestimmen getrauen, wo das Handwerk aufhöre und die Kunst anfange. —

Unter den Handwerkern, die dem Künstler besonders nahe stehen, sind vorzugsweise zu nennen: der Goldschmied, der Uhrmacher, der Juwelier, der Ciseleur, der Medaillen- oder Stempelschneider, der Erzgiesser, der Kunst-Schlosser und Kunst-Tischler, der Holzwaaren-Schnitzer und der Holzschneider, der Drechsler, der Korbflechter, der Spielwaaren-Fabrikant, der Töpfer, der Glaser und Glasbrenner, der Mosaist, der Gemmenschneider, der Typograph und Lithograph, der Verfertiger türkischer und persischer Shawls, der Teppichfabrikant*), der Stuck-Arbeiter, der Tapezierer, der Zimmer-Maler, die Verfertigerinnen kostbarer Stickereien und künstlicher Blumen, der Kunstgärtner, der Galvano-Plastiker, der Bronce-Arbeiter, der Stahlwaarenfabrikant, der Quincallerie-Händler, der Musterzeichner, der Verfertiger von Spiel-Uhren und Spiel-Dosen u. s. w. — Alle solche Handwerker oder Gewerbetreibende stehen einerseits dem Künstler gegenüber, während sie sich doch andererseits als seine Nachbarn erweisen. Wir finden jedoch nur selten unter ihnen eine Individualität von solcher Intensität und von so klaren Umrissen, dass wir in den Stand gesetzt würden, den Geistes-Typus, welchem dieselbe angehört, deutlich zu bezeichnen. Zwar waren auch Erwin von Steinbach, Peter Vischer, Adam Kraft, Benvenuto Cellini, Leopold Mozart**) und andere Meister ursprünglich Handwerker ihrer Kunst; ihr Schwerpunkt liegt jedoch in ihren Leistungen als Künstler. —

Es dürfte demungeachtet, bei näherer und in's Einzelne gehender Nachforschung, nicht schwer werden, auch unter den eigentlichen Handwerkern Talente zu entdecken, die den alten Gegensatz der Typen repräsentiren. Wir wollen nur ein Paar Beispiele in dieser Beziehung anführen. — Die von den Pianoforte-Fabrikanten Erard und Pleyel gebauten Flügel haben einen so entgegengesetzten Klang-Charakter, dass uns ihre besondere Tonfarbe mit einer gewissen Sicherheit auf die besonderen musikalischen Neigungen und somit auch auf die, bezüglich ihres

*) So liessen sich z. B. die Teppich-Handlung von Bekh und die Tapisserie-Handlung von König in Berlin durch Professor Guhl Zeichnungen aus der Alhambra mitbringen.

**) Des grösseren Sohnes bedeutender Vater.

Geschmackes, verschieden gearteten Individualitäten der ursprünglichen Erbauer beider Gattungen von Instrumenten schliessen lässt. — Ein Goldarbeiter von dem wahrhaft plastischen Relief eines Hossauer*) wird, mit einem gewöhnlichen Mode-Juwelier verglichen, mag ihn dieser auch an Zierlichkeit und Eleganz übertreffen, einen idealistischen Zug gewahren lassen. Denn plastisches Gefühl und eine plastische Gestaltungskraft, obwohl sonst in der Kunst einer realistischen Anlage besonders gemäss, werden doch, blossem Modetand gegenüber, wieder zu einem idealeren Empfinden und Können. — Die selbsterfindenden und sich vielfach an die Renaissance anlehnenden genuesischen Goldschmiede zeigen einen anderen Charakter, wie die durchschnittlich häufiger nach classischen und modernen künstlerischen Mustern arbeitenden pariser Juweliere, u. s. w. —

Gleich nahe Beziehungen wie Kunst und Handwerk, oder Religion und Staat, lassen endlich auch die Theorie der Wissenschaft und eine, die Erfahrungssätze derselben im Leben verwerthende Praxis gewahren. Solche Beziehungen zeigen sich schon darin, dass fast ebenso häufig eine nach Vereinfachung strebende Praxis zu neuen Entdeckungen in der Wissenschaft führte, als mühsam gewonnene wissenschaftliche Resultate zu überraschenden Folgen in der Praxis. Aber nicht hierin allein. Wer will z. B. noch zwischen einem genial combinirenden praktischen Mechaniker, oder dem Verbesserer und Erfinder neuer Maschinen und einem Gelehrten, der auf rein wissenschaftlichem Wege zu dergleichen Entdeckungen gekommen, die Grenze ziehen? Ebenso schwer würden sich in vielen Fällen derartige Grenzen zwischen dem Manne der Wissenschaft und dem militairischen Strategiker, zwischen dem Astronomen und dem auf hoher See die Länge und Breite, unter der er sich befindet, berechnenden Kapitain, zwischen dem Mathematiker und dem eine Eisenbahn mit allen ihren Dämmen, Tunneln und Viaducten herstellenden Ingenieur, zwischen dem gelehrten Chemiker und dem einsichtsvollen Leiter einer chemischen Fabrik bestimmen lassen.

Es kann also keinem Zweifel mehr unterliegen, dass ebenso, wie der Kunst ihre breite Unterlage im Leben durch das Handwerk gegeben ist, Religion und Wissenschaft dieselbe dort im Staate und in der Popularisirung und Verwerthung wissenschaftlicher Theorie und Erfahrung durch die Praxis finden. Die Folge hiervon ist, dass sich, wie auf idealistischer Seite unter Religionslehrern, Propheten, Künstlern, Philosophen, und Denkern, so auf realistischer Seite unter Gesetzgebern, Staatsmännern,

---

*) Hof-Juwelier in Berlin.

Helden, Entdeckern, Erfindern und Handwerkern, sämmtliche Typen abermals in je zwiefach entgegengesetzter Gestalt wiederholen. — In Kunst und Handwerk haben wir dieselben bereits darzustellen versucht. Sehen wir uns nun auch Religion und Staat, so wie Wissenschaft und Praxis bezüglich der, innerhalb ihres beiderseitigen Umkreises repräsentirten entgegengesetzten Geistes-Typen an.

Man glaube nicht, dass eine solche Umschau die Grenzen der Aufgabe, die wir uns gestellt, überschreite. Nachdem wir erfahren, dass Religion, Kunst und Wissenschaft ihr Entstehen und Emporblühen ein und demselben, in unserem Innern verborgenen Sehnen und Bedürfen verdanken, kann es nicht mehr überraschen, dass auch die Wechselwirkung, welche die in den genannten Sphären sich entwickelnden Typen, gerade in Folge der von ihrem gemeinsamen Ursprunge herrührenden Verwandtschaft, aufeinander ausüben, eine ausserordentliche ist und daher ganz unumgänglich mit in Betracht gezogen werden muss, falls überhaupt von einer Darstellung der Kunst und speciell der Tonkunst im Rahmen der Culturgeschichte die Rede sein soll. Wollen wir daher solche Wechselwirkungen der verschiedenen Geistesgebiete aufeinander nur einigermaassen verstehen, so ist es vor allem anderen nöthig, die Stellung zu kennzeichnen, welche hervorragende Männer — sei es im Leben und in der Wissenschaft, sei es im Staat und in der Religion — unter den Typen einnehmen.

Die normale Persönlichkeit und das Universalgenie sind in Religion und Staat eine nicht weniger seltene Erscheinung, wie in der Kunst. Wir wüssten nicht wem, ausser Deutschlands gewaltigstem Manne, wir meinen ausser Martin Luther, eine solche hohe Stellung zuzuerkennen wäre. Dass Luther eine solche Bedeutung nicht etwa nur unter dem Gesichtspunkt einer persönlichen Vorliebe für denselben, sondern von dem Standpunkte völligster Objectivität aus einzuräumen ist, hoffen wir im geschichtlichen Theile unserer Arbeit näher darzuthun. Hier sei nur bemerkt, dass das Auftreten der Heroen der classischen modernen Literatur: eines Shakespeare, Cervantes, Molière, Voltaire, Rousseau Lessing, Herder, Schiller und Goethe — so wie das Erwachen einer unbefangenen Kritik in der Wissenschaft, vor allem in der Philosophie und in den Naturwissenschaften, hauptsächlich auf Luthers Wirkungen zurückzuführen ist. Wir halten ferner sowohl die englische wie die französische Revolution und endlich auch die, seit der Reformation, durch Auflösung des alten deutschen Reiches und das Wachsen des Staates der Hohenzollern erfolgte Umbildung Mittel-Europas ohne Luther's Vorgang und sein nach den verschiedensten Richtungen mit fast über-

menschlicher Energie erfolgendes Eingreifen in die Geschicke der Welt für unmöglich.

Wir stehen mit dieser unserer Meinung nicht mehr vereinzelt da.

In Uebereinstimmung mit unserer Ansicht, dass Luther's Reformation die französische Revolution zur Folge gehabt, nennt Lamartine in der Einleitung zu seiner *Histoire des Girondins* die deutsche Reformation die wahre Mutter der französischen Revolution. Eine solche Einwirkung der Reformation auf England und seine Revolution scheint uns keiner weiteren Beglaubigung zu bedürfen.

Auch bezüglich unserer Anknüpfung der gesammten modernen Literatur finden wir Genossen. Gustav Freytag bezieht, im 3ten Bande seiner „Bilder aus deutscher Vergangenheit," unsere ganze nationale Literatur bereits auf Luther zurück. Ein noch schlagenderes Zeugniss für unsere Behauptung liefern die Aussprüche unserer deutschen Sänger selber, unter denen wir hier nur wenige im Vorbeigehen flüchtig berühren wollen.

Hans Sachs vielgerühmter Gesang:

»Die Wittembergisch Nachtigall,
Die man jetzt höret vberall.«

ist, wie schon dieser Titel besagt, auf Luther gedichtet. Der Nürnberger Altmeister beginnt in jubelnder Begeisterung mit den Worten:

»Wach auff es nahend gen dem tag,
Ich hör singen im grünen Hag
Ein wunnigliche Nachtigal
Ihr stimb durchklinget Berg und Thal,
Die Nacht neigt sich gen Occident,
Der Tag geht auff von Orient.«

Damit aber niemand darüber im Zweifel bleibe, wer gemeint sei, heisst es am Schlusse:

»Nun, das ihr klärer möcht verstan,
Wer die lieblich Nachtigal sey,
Die vns den hellen tag aussschrey,
Ist Doctor Martinus Luther,
Zu Wittenberg Augustiner,
Der vns auffwecket von der Nacht,
Darein der Mondschein vns hat bracht.« —
u. s. w.*)

Herder singt von Luther:

»Mächtiger Eichbaum!
Deutschen Stammes! Gottes Kraft!
Droben im Wipfel braust der Sturm;
Du stehst mit hundertbogigen Armen
Dem Sturme entgegen und grün'st! —

---

*) Folio-Ausgabe bei Willer. Nürnberg 1590.

Der Sturm braust fort! Es liegen da
Der dürren, armen Aeste
Zehn darnieder gesaust. Du Eichbaum stehst,
Bist Luther!« —

Als Prosaiker aber sagt er von ihm: Er sei es gewesen, der die deutsche Sprache, einen schlafenden Riesen, aufgeweckt und losgebunden und der in gleicher Weise der scholastischen Wortkrämerei, wie dem Ablasskrame Tetzel's ihr Ende bereitet; er habe die ganze Nation zum Denken und Gefühl erhoben. —

Lessing sagt: „Luther steht bei mir in einer solchen Verehrung, dass es mir lieb ist, einige Mängel an ihm entdeckt zu haben, weil ich in der That sonst der Gefahr nahe war, ihn zu vergöttern! Die Spuren der Menschheit, die ich an ihm finde, sind mir so kostbar, wie die blendendste seiner Vollkommenheiten."

In ähnlicher Weise äussert Goethe: „Wir wissen gar nicht, was wir Luther'n alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Bornirtheit, wir sind infolge unserer fortwachsenden Cultur fähig geworden, zur Quelle zurückzukehren und das Christenthum in seiner Reinheit zu fassen. Wir haben wieder den Muth, mit festen Füssen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen."

Ein Mann wie David Strauss endlich, dem wohl Niemand confessionelle Motive hierbei unterschieben dürfte, stellt an entscheidender Stelle und gleichsam unwillkührlich Luther noch über den von ihm so hoch gefeierten Ulrich von Hutten.*)

Dass gerade ein Mann wie Luther jene hohe Stellung unter den Typen in Religion und Staat einnimmt, hat für uns und unsere Darstellung der Tonkunst in der Culturgeschichte noch eine ganz besondere Bedeutung. Denn Luther ist — gleichsam, als wenn dieser gewaltige Mensch alles auf einmal habe leisten wollen — auch der Vater der gesammten protestantischen Kunst und — was uns hier am nächsten angeht — der evangelischen Kirchenmusik. Ohne ihn keine deutsche Tonschule, kein Eccard, kein Heinrich Schütz, Händel, Sebastian Bach, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven. — Auch hierfür wird der zweite Band unserer Arbeit im Einzelnen beweisend eintreten. An dieser Stelle sei nur bemerkt, dass die genannten deutschen Tonmeister die protestantische Kunst in gleicher Weise im Gebiete der Musik vertreten, wie dies Lessing, Winckelmann, Klopstock, Herder, Schiller und Goethe im Gebiete der schönen Literatur und Poesie gethan. — Von Schütz, Eccard und Sebastian Bach

*) David Strauss; *Ulrich von Hutten* II, S. 300.

ist dies genügend bekannt und es ist ein eigenthümliches Spiel des Zufalls, dass die beiden zuletzt genannten grossen Meister, gleich Luther, Thüringer waren, ja dass Bach's Jugenderinnerungen sich mit denen Luther's sogar an dieselbe Oertlichkeit, an Eisenach und die Wartburg, knüpfen. Charakteristisch ist auch die persönliche Begeisterung Bach's für Luther, so wie der Umstand, dass Bach gerade dazu auserkoren sein sollte, die im Jahre 1717 stattfindende zweihundertjährige Feier des Reformationsfestes durch seine schöne Cantate über das Streitlied der neuen Kirche, über Luther's: „Ein feste Burg ist unser Gott," zu verherrlichen.*)

Fast in gleichem *tempo* mit dem Umsichgreifen der Reformation entwickelte sich in einer künstlerisch bedeutsameren Weise, als früher geschah, die musikalische *Polyphonie.* Josquin de Près vorzüglich war der Meister, der den polyphonen Gesang aus den Banden und Künsteleien ängstlich zugespitzter Contrapunktik zu freierer Kunstschönheit entfesselte und erlöste. Luther's musikalische Vorliebe gerade für Josquin de Près, der sein Zeitgenosse war, (1450—1521) ist bekannt.

Mit Orlandus Lassus Anstellung in München fand die musikalische Kunst der Niederländer eine gesicherte Stätte ihres Wirkens in Deutschland und den Punkt, von dem aus sie sich über die Gauen unseres Vaterlandes ausbreiten sollte. In dem der neuen Kirche angehörenden Meister Eccard begegnen wir einem unmittelbaren Schüler des Lassus. Die Bemühungen des letzteren aber und seiner deutschen Schüler, so wie der gleichzeitigen und späteren Italiener um weitere Fortbildung des polyphonen Styls sollte ihre letzte Spitze in Bach finden.

Händel wiederum übertrug den, durch den polyphonen Gesang für die gesammte Tonkunst errungenen unendlichen Gewinn auf andere musikalische Gebiete und ward, indem er hierbei das deutsche *Oratorium* seiner letzten Vollendung entgegenführte, nicht nur der Reformator, sondern, wir dürfen fast sagen, der eigentliche Begründer der epischen Gattung in der Musik. Wenn uns in dieser Herstellung neuer Style, neben dem Kirchenstyle, dieselben Wirkungen begegnen, die der Protestantismus auch in der Poesie und den bildenden Künsten in Deutschland hervorrief, so erkennen wir einen solchen protestantischen Zug ebenso entschieden, wie in Händel, in Gluck. — Der Protestantismus hatte die, bis zu seinem Auftreten weit enger zu einer sogenannten „Christenheit" verbundenen Völker Europa's von diesem Begriffe emancipirt und, indem er sie auf eigene Füsse stellte, zu einem tieferen Bewusstsein ihrer verschiedenen Individualität und Nationalität ge-

*) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel erschienen.

führt. In dieser Beziehung nun ist die Freundschaft Gluck's zu dem urdeutschen Klopstock und seine Absicht, dessen *Hermannsschlacht* zu componiren, charakteristisch.*) Noch bedeutsamer aber ist es, dass Gluck, als ein Germane, in derselben Weise der Vater des musikalischen Drama's wurde, wie der germanische und protestantische Shakespeare der Schöpfer des modernen poetischen Drama's. —

Wenn auch Haydn, Mozart und Beethoven ihrer Confession nach Katholiken waren, so waren sie es doch nicht als Künstler. Was Joseph Haydn an eigentlicher Kirchenmusik geliefert hat, bezeichnet gerade seine schwächste Seite, während er mit der *Sinfonie*, die ihm ihre wahre Feststellung, als einer besonderen Kunstgattung, verdankt, so wie mit seinen *Oratorien*, die, den heroischen Styl Händel's verlassend, zu einer Darstellung der in tausend Farben spielenden realen Welt übergehen, gleich den anderen Meistern der protestantischen Kunst, abermalige Schritte in die Wirklichkeit und in das Leben hinausthat. — Mozart's inniges Verhältniss zu dem von den Römlingen angefeindeten Kaiser Joseph II. ist bekannt; nicht weniger, dass er sowohl, wie Beethoven dem von den Jesuiten verfolgten Freimaurer-Orden angehörte, welchem Umstande wir Mozart's *Zauberflöte* und Beethoven's *Ouvertüre zur Weihe des Hauses* verdanken. In den wenigen Schöpfungen beider Meister, die dem Gebiete der Kirchenmusik angehören, finden wir jene den Geist des Protestantismus bezeichnende Neigung des Individuums, sich auf sich selbst zu stellen und das eigene persönliche Glaubensbekenntniss neben oder ausserhalb demjenigen der Kirche zu betonen und zu behaupten. Deshalb sagt A. B. Marx so wahr, wie schön von Beethoven's *Missa solennis*, dass er sich in derselben seinen eigenen zu den Sternen emporragenden Geistesdom, neben dem Dom von *St. Stephan*, aufgerichtet habe. Die grosse Mehrzahl der Werke Mozart's und Beethoven's aber steht, ihrem Charakter nach, der Kirche fern und trägt jenes Gepräge eines liebevollen Anschlusses an die Welt, oder des vollen Ausdrucks der Persönlichkeit, das der gesammten protestantischen Kunst so eigenthümlich ist. — Auch im Gebiete der Tonkunst also setzten sich die directen oder indirecten Wirkungen Luther's bis in die neueste Zeit fort. —

Dass wir dem Kolossalbild der Persönlichkeit Luther's noch nach mehr als drei Jahrhunderten viel zu nahe stehen, um dasselbe ganz zu überschauen, mag unter anderem der Umstand beweisen, dass Luther heute noch vielfach ein kunstfeindlicher Puritanismus

*) Eine Anzahl Klopstock'scher Oden und Lieder hat Gluck wirklich componirt.

angedichtet wird. Dies ist um so erstaunlicher, als er selber schon jene Eiferer geisselte, die der Kunst die Gotteshäuser verschliessen wollten. Er sagt in seiner im Jahre 1529 erschienenen Vorrede zu seinen geistlichen Liedern: „Auch bin ich nicht der Meinung, dass durch's Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistige vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica gern sehen im Dienste Dessen, der sie gegeben und geschaffen hat.“ —

Bezüglich der Einwirkungen Luther's auf die bildende protestantische Kunst verweisen wir hier nur auf seine Zeitgenossen. Nichts beweist wohl mehr, wie sehr der grösste Künstler Deutschlands, Albrecht Dürer, nicht nur von der Reformation, sondern auch von der Persönlichkeit Luther's ergriffen war, als die Stelle aus seinem Reise-Tagebuche, in der er den vermeintlich gewaltsamen Tod Luther's beklagt. Das Verschwinden Luther's, bei der Ueberführung desselben durch den Kurfürsten, Friedrich den Weisen, auf die Wartburg, deutete man nämlich anfänglich als einen durch die Päpstlichen veranlassten Mord. Albrecht Dürer ruft darüber aus: „Herr, Du willt, ehe Du richtest, dass, wie Dein Sohn von den Priestern sterben musst und vom Tod auferstehen und darnach gen Himmel fahren, es auch also gleichförmig ergeht seinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit sein Geld verrätherlich wider Gott umb sein Leben bringt. . . . Sehe ein Jeglicher, der da Martin Luther's Bücher liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig Evangelium führt; darumb sind sie in grossen Ehren zu halten und nit zu verbrennen, es wär denn, dass man seine Widersacher, die allezeit die Wahrheit niederfechten, ins Feuer würf mit allen ihren Opinionen, die do aus Menschen Götter machen wollen! O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfür das heilig Evangelium so klar fürtragen, ach Gott, was hett er uns noch schreiben mögen! O ihr alle frommen Christenmenschen helft mir fleissig beweinen diesen Gott Geistigen Menschen!“*)

Albrecht Dürer's *Reformations-Ritter*, der furchtlos zwischen Tod und Teufel hindurchreitet, ist bekannt; nicht weniger die vielen Bildnisse Luther's von Lukas Kranach, seinem treu anhänglichen Freunde und Bewunderer. Und auch viele der Arbeiten Holbein's athmen den Geist der Reformation.

Ebenso wie man Luther's Kunstliebe bezüglich der Musik verdächtigt hat, geschah dies hinsichtlich der bildenden Künste und Poesie, und zwar, obwohl Luther in gleicher Weise Dichter,

---

*) Aus Albrecht Dürer's Tagebuch seiner Reise in die Niederlande 1520 und 1521.

wie Sänger war. Dass ihm die bildende Kunst nichts weniger als gottlos schien, beweist seine tiefe und langjährige Freundschaft zu Lukas Kranach, und bezüglich der Poesie verweisen wir, ganz abgesehen von seiner eigenen dichterischen Begabung und deren Uebung, auf seine Worte über die Komödie, die er für eine nützliche und heilsame Spiegelung des Lebens erklärt. — Doch sollten wir uns billig über die Verketzerungen des grössten Mannes, den die gesammte moderne Geschichte hervorgebracht, nicht wundern, da ja, um mit dem Dichter zu reden, die Welt das Strahlende zu schwärzen liebt. Unter allen Ausstellungen jedoch, die man an dem grossen Manne versucht, müssen wir für die bornirteste die banale Redensart erklären: Luther sei nicht weit genug gegangen.

Wir haben schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass eines der vornehmsten Kennzeichen der grossen Persönlichkeit und des Genies darin zu suchen ist, dass sich dasselbe nicht, wie kleine und subjectiv befangene Geister, in's Grenzenlose verlieren und sich nicht, wie diese, auf eine blosse und unfruchtbare Negation beschränken mag. Der wahre Genius zeigt seine Schöpferkraft vor allem darin, dass er auch positiv ist, dass er nicht nur einzureissen, sondern auch aufzubauen vermag, dass er an Stelle des umgestürzten baufälligen Gebäudes ein neues zu errichten versteht. Nur in diesem Sinne vollbrachte geschichtliche Thaten haben Bestand gehabt und fortzeugend auf die Nachwelt gewirkt. Wäre dagegen Luther weiter gegangen, als er ging, so hätte er nicht mehr bedeutet und wäre er nicht besser gewesen, als seine in's Grenzenlose schweifenden Zeitgenossen: Karlstadt und Thomas Münzer, deren Unternehmungen bekanntlich nicht nur keine Folgen gehabt, sondern höchstens als die Auswüchse der grossen durch Luther's Wirken heraufbeschworenen Zeit erscheinen. Darin also, dass Luther mit solchen unklaren Schwärmern nicht gemeinsame Sache machte, d. h. in seiner Mässigung, besteht gerade seine Grösse, und diejenigen, die den gewaltigen Mann vom Standpunkte des 19ten Jahrhunderts, statt im Rahmen seiner Zeit, d. h. vom Standpunkte des 15ten und 16ten Jahrhunderts aus, beurtheilen wollen, beweisen ihre gänzliche Unfähigkeit zu aller historischen Kritik.

Nichts spricht hierfür wohl mehr, als ein Brief Willibald Pirkheimer's, dem früher der Sache des Protestantismus anhänglichen Nürnberger Patricier. Die Aufstände der Bauern und die Haltungslosigkeit und Uebertreibungen Karlstadt's, Münzer's und ähnlicher Schwärmer hatten den braven Pirkheimer, obwohl er die höchste Aufklärung und Bildung seiner Zeit vertrat, so irre an der Sache der Reformation gemacht, dass er darüber an Johann Tscherte in Wien, Baumeister Karl's V., schrieb:

„Ich bekenne, dass ich anfänglich auch gut lutherisch gewesen bin, wie auch unser Albrecht (Dürer) seliger, denn wir hofften, die römische Büberei, desgleichen der Mönche und Pfaffen Falschheit, sollt gebessert werden. Aber so man zusieht, ist die Sache ärger wie zuvor, so dass die evangelischen Buben jene Buben fromm machen. . . . Der gemeine Mann, der sieht, dass man nicht alle Dinge theilen und gemein machen will, flucht dem Luther und allen seinen Anhängern und doch aus keinem guten Grund, daneben thut er aber die Augen auf und sieht, dass eben diese Buben, wie die vorigen mit Betrügerei umgehen. . . . Wenn Luther nicht so weit hinter die Sache wär gekommen und dem Doctor Karlstadt aus Neid Widerpart gehalten hätt, wär er das Haupt in diesem verdammten Irsal."

Hieraus mag man ersehen, wie Luther von den Besten seiner Zeit beurtheilt worden wäre, wenn er wirklich mit den Karlstadt's gemeinsame Sache gemacht hätte. Hatten doch die selbstsüchtigen niedrigen, oder unklaren Motive viele der Neuerer vom Schlage Karlstadt's den Charakter der Reformatoren bereits so sehr verdächtigt, dass wir selbst einen Mann von der Bravheit Pirkheimer's Luther'n mit den Schlimmsten seiner Zeit fast in eine Reihe stellen sehen, da ihm Neid für das einzige Motiv gilt, das denselben bei seinen früheren Meinungen beharren lasse.

In gleicher Weise wie Luther von Vorfechtern der Freiheit (freilich der oben geschilderten Art) verkannt wird, wird er von denen, die sich seine Nachfolger nennen, missverstanden. Es hat nie eine grössere Ironie der Geschichte gegeben, als dass sich Zeloten, von der Bornirtheit eines Pastor Götze, auf den grossen Freiheitskämpfer Luther zu berufen wagten, und dass auch in der Gegenwart eine freiheitsfeindliche Orthodoxie, indem sie nur das aus des Gewaltigen Aussprüchen sondert und heraushebt, was ihren Zwecken zu dienen scheint, sich ähnlicher Dinge unterfängt. Mit Recht ruft daher Lessing aus: „Luther, du grosser, verkannter Mann! Und von Niemandem mehr verkannt, als von den kurzsichtigen Starrköpfen, die, deine Pantoffeln in der Hand, den von dir gebahnten Weg, schreiend aber gleichgültig, daher schlendern! — Du hast uns von dem Joche der Tradition erlöset; wer erlöset uns von dem unerträglicheren Joche des Buchstabens!" —

Wie häufig ist endlich auch Luther's Heftigkeit, die ihn den Feinden des Evangeliums gegenüber mitunter übermannte, falsch beurtheilt worden. Es ist eben für die Gewöhnlichkeit äusserst schwer, das ganz Ungewöhnliche zu begreifen und zu würdigen. Hervorragende Geister freilich sind auch in dieser Beziehung zu einem besseren Verständnisse des einzigen Mannes gelangt.

So meint Hegel: Es sei noch nichts Grosses ohne Leidenschaft geschehen. Darum sei auch ein jeder Affect von der wackeren Art erhaben. . . Er schliesst mit dem Ausruf: „Man denke nur an den gewaltigen Zorn grosser Männer, z. B. eines Luther!"

Es verräth daher wenig Einsehen, von einem Geisteskämpfer wie Luther, der das Mittelalter zu Trümmern schlagen sollte, stets ein sanftes Vorgehen zu erwarten. Ebensowenig ist von einem solchen sturmbewegten Charakter — von einem Manne, vor dessen Thaten seiner eigenen Mitwelt schwindelte — ein mikroskopisches Sehen und Behandeln der Dinge zu verlangen. Gerade nur so, wie er war, konnte er seine erhabene weltgeschichtliche Mission erfüllen. Ein Schritt weniger, und er hätte seine Mitwelt nicht mit sich fortgerissen, ein Schritt mehr, im Sinne der Gegenwart, und er blieb in seiner Zeit unverstanden, oder ein Fanatiker und Phantast, dessen Werk keine Dauer und also auch keine Folge haben konnte. —

Gehen wir nun — nachdem wir die geschichtliche Persönlichkeit auf ihrer denkbar letzten Höhe geschildert haben — zu der Manifestation derselben in bedingterer Form über.

Persönlichkeiten bedingter Art gehören selbstverständlich ebenfalls noch zu den seltensten Erscheinungen in Staat und Religion. Sie treten uns beispielsweise in Männern wie Friedrich der Grosse und Joseph II. entgegen. — Lässt Friedrich der Grosse, trotz seiner relativen Universalität, ein Uebergewicht realistischer Weltanschauung gewahren, so zeigt Joseph II. ein solches bezüglich einer idealistischen Weltanschauung. Da sich aber der Staat, mit der Religion verglichen, als das realistische Princip erweist, so wird ein Staatsmann oder Fürst, der von den Verhältnissen, wie sie einmal gegeben sind, ausgeht, den Vorrang vor einem Staatsmann oder Fürsten behaupten, der über die seinen edelen Absichten entgegenstehenden Schwierigkeiten durch seine Phantasie getäuscht wird.

Aus diesem Grunde ist Friedrich der Grosse höher zu stellen, als Joseph II. Denn während Joseph's Reformen nicht Wurzel zu fassen vermochten, weil sie für seine Zeit und den Zustand seines Landes zu idealistische waren, behaupteten sich Friedrich's Schöpfungen und entwickelten sich überdies — mit Ausnahme vorübergehend eingeschlagener Abwege — bis in die Gegenwart in seinem Geiste. — Friedrich der Grosse übertrifft Joseph II. in mancher Beziehung aber selbst an Idealität; indem sich nämlich die seinige wiederum enger an lebensfähige Zustände und Principe anschliesst, als die Joseph's. Er besass dieselbe in einem Grade, wie sie, mit einem so stark entwickelten Realismus als dem seinigen verschmolzen, eben nur die Persönlichkeit gewahren

lässt. Der Beweis hierfür findet sich ebensowohl in seiner Anlage zum Poeten und Philosophen oder in seiner leidenschaftlichen Liebe zur Tonkunst, wie auch in seinem, selbst im Kampfe mit ganz Europa und in der höchsten Bedrängniss unerschüttert bleibenden Glauben an die Zukunft Preussens, Deutschlands und den mit dem Geiste des Protestantismus innig verbundenen menschlichen Fortschritt. Für diese Güter hat er nicht nur seine Krone und seine Ueberzeugung, sondern auch wiederholt sein Leben eingesetzt. Wir dürfen ihn somit in jeder Beziehung als das Genie auf dem Thron bezeichnen.

Wir haben aber darum Joseph II. nicht neben ihm zu unterschätzen. Wäre Joseph nur ein idealistischer Träumer gewesen, so hätten wir ihm nicht die hohe Stellung der bedingten Persönlichkeit einräumen dürfen. Wie sehr er dieselbe aber verdient, zeigt sich darin, dass die von ihm beabsichtigten Reformen, wenn auch zu seiner Zeit nicht durchführbar, doch seitdem nicht aufgehört haben, im Andenken und Wirken der besten und tüchtigsten Köpfe seines Landes fortzuleben, dass deren endliche Durchführung somit als gewiss angesehen werden muss. Was Joseph gewollt, ist weder, wie die Absichten des subjectiven Realisten und Idealisten, einseitig und für immer unerreichbar, noch auch, wie die Bestrebungen beider Charakter-Typen in ihrer objectiven Form, nur eben für ihr Zeitalter und dessen Culturzustände gross, sondern behauptet eine darüber erhabene allgemein menschliche Bedeutung.

Höchst bezeichnend ist es, dass wir auch bei Kaiser Joseph jenen schönen Zug wiederfinden, den wir als kennzeichnend für die Natur sowohl der bedingten, wie der normalen Persönlichkeit, gelegentlich ihrer Darstellung in der Kunst, rühmten. Wir meinen die herrliche Gabe, eine dem eigenen Wesen in vieler Beziehung entgegengesetzte Individualität, gleichviel ob sie zu den Todten oder Lebenden gehört, ihrem vollen Werthe nach zu würdigen, oder selbst noch über die eigene Persönlichkeit zu stellen. Joseph II. blickte ebenso bewundernd zu Friedrich dem Grossen empor, wie Sebastian Bach zu Händel, Haydn zu Mozart, Schiller zu Goethe und Goethe zu Shakespeare. Erhabene Naturen finden eben ein reineres Glück in der Anerkennung Ebenbürtiger oder höher Stehender, als in der Verherrlichung ihres Selbstes und lassen auch einem bescheidenen Talente noch Gerechtigkeit widerfahren, während es mittelmässigen Geistern hierzu ebensowohl an hinreichender Freiheit, wie an Liebe gebricht.

Als objective Charaktere in realistischer Form glauben wir in Staat und Religion einen Sickingen, eine Elisabeth von England, einen Peter den Grossen, den grossen Kur-

fürsten, einen Franklin, Freiherrn von Stein und ihnen ähnlich geartete Naturen anführen zu dürfen. — Wir gewahren an ihnen allen den gemeinschaftlichen Grundzug, dass sie von gegebenen realen Verhältnissen ausgehen und nach deren Steigerung und Verbesserung streben.

Aber nicht dies allein. Wir finden keine Persönlichkeit unter ihnen, die nicht auf diesem Wege zugleich den Gewinn vergleichsweise weit idealerer Güter erhofft.

So fasste Freiherr von Stein das Bild der traurigen Wirklichkeit fest in's Auge, das Preussen nach der Schlacht von Jena darbot und suchte die im Lande, zu dessen Verderben, vor dem Kriege bestandene Selbstüberschätzung gründlich zu beseitigen; aber nicht um zu verzweifeln und sich bei den gegebenen neuen Zuständen zu beruhigen, oder allein um der Verbesserung blos materieller Zustände willen, sondern um, durch Beseitigung der im Staate zu Tage tretenden realen Schäden, das preussische Volk zu jener Begeisterung zu befähigen, die ihm die Abwerfung des Napoleonischen Joches ermöglichte. — So richtete Elisabeth ihre ganze Aufmerksamkeit auf Niederwerfung der Feinde, die England in seinem Innern beunruhigten, auf Steigerung der Seemacht ihres Landes, so wie auf Förderung des materiellen Wohles und der bürgerlichen Selbständigkeit ihrer Unterthanen. Aber sie verfolgte hierbei zugleich höhere Zwecke, da sie mit klarem Blick erkannte, dass in solchen Vorbereitungen allein die Mittel zur Abwehr der in Aussicht stehenden Angriffe des katholischen Europa's auf das protestantische England zu suchen seien. — So bereiste Peter der Grosse die civilisirten Staaten fast ganz Europa's, machte sich mit deren Einrichtungen vertraut und berief ausländische Kaufleute, Handwerker und Arbeiter in sein halb barbarisches Land, um, durch den Bau einer Kriegs- und Handelsflotte, durch die Errichtung einer grossen Hauptstadt an der dem civilisirten Westen Europa's zugekehrten Seeseite seines Landes und die Ausbreitung eines höheren Comforts, so wie feinerer Genüsse und Bedürfnisse, sein Volk auf ein sittlicheres Dasein und seinen Eintritt in die Reihe der alten Culturstaaten Europa's vorzubereiten. — So suchte Franz von Sickingen eine nationale Verbindung der besten Männer des deutschen Adels herbeizuführen, setzte seine Burgen in einen erhöhten Vertheidigungszustand und warb ein Kriegsheer, um der neuen Kirche eine sichere Stätte und Deutschland die ersehnte Unabhängigkeit von Rom zu ermöglichen.

Im Gegensatze zu den besprochenen Geistes-Typen glauben wir objective Charaktere in idealistischer Form in Männern wie Columbus, Cortez, Hutten, Cromwell, Gustav Adolph,

Wilhelm von Oranien, Washington, Mirabeau und ihren Geistesverwandten zu erkennen. — Bei diesen finden wir die ihnen allen gemeinsame Eigenthümlichkeit, dass sie von idealen Forderungen und Interessen ausgehen. Jedoch nicht allein um dieser selbst willen, sondern fast ebenso sehr auch darum, weil sie durch die Verwirklichung ihrer Ideale zugleich verbesserte oder erhöhte reale Zustände und Verhältnisse herbeizuführen hoffen.

So zog Gustav Adolph als Vorkämpfer der neuen Kirche aus, zugleich aber in der Absicht, dadurch seine Macht auf dem Continente auszubreiten und Schweden zum Herrn der Ostsee zu machen. — So übertrug Cromwell die strengen sittlichen Begriffe des Puritanismus auf den Staat und kämpfte, indem er dies that, nicht allein für seine Religion, sondern auch für die Befreiung Englands von der Tyrannei weltlicher Macht. — So proclamirten Washington und Mirabeau die grossen Grundsätze der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit; aber nicht allein um dieser selbst willen, sondern auch in der Hoffnung, auf solchen Principien ein von England unabhängiges Nordamerika und ein wiedergeborenes Frankreich zu gründen. —

Ein weiteres Kennzeichen geschichtlicher Charaktere der zuletzt geschilderten Gattung liegt in ihrem kühnen Wagen, sei es einer noch verhüllten und zweifelhaften Zukunft, sei es einer unbekannten Ferne gegenüber. In beiden Fällen lässt der unerschütterliche Glaube des Subjectes an sein Ideal, Raum und Zeit vor seinen Blicken verschwinden. Daher sehen wir das Individuum entweder, wie Ulrich von Hutten, Cromwell und Washington, furchtlos in den Kampt mit der Uebermacht eintreten, oder, wie Columbus und Cortez, Gustav Adolph und Wilhelm von Oranien, Entdeckungsfahrten und Eroberungszüge nach fremden Landen unternehmen, die hart am Abentheuerlichen vorbeistreifen. —

Auch in manchen anderen charakteristischen Merkmalen tritt der idealistische Grundzug solcher Naturen deutlich zu Tage. Fernand Cortez verwegene Idee, mit einer Handvoll Menschen ein Kaiserreich zu erobern, die Verbrennung seiner Schiffe und der Fanatismus, mit dem er das Christenthum unter den Mexikanern auszubreiten bestrebt war, gehören hierher. Nicht weniger die Strenge, mit der Gustav Adolph unter den wilden Horden seiner Kriegslager Betstunden aufrecht erhielt, an denen er sich selber betheiligte; Cromwell's Glaube an bestimmte Glücks- und Unglückstage in seinem Leben und an eine ihm zu Theil werdende unmittelbare Erleuchtung von oben; Mirabeau's hochfliegendes Selbstvertrauen, den Fanatismus der entfesselten Massen und der Parteien, die Frankreich zerfleischten, durch Apellation an die Gefühle der Billig-

keit und des Rechtes, sowie durch den Zauber seiner Persönlichkeit und Beredsamkeit beschwören zu können, u. s. w. —

Wir haben aus dem allen erfahren, dass den objectiven Typen auch in Staat und Religion jener verhältnissmässig klare und vorurtheilslose Einblick in das Wesen und die Bestrebungen ihres geistigen Gegenübers erhalten bleibt, dessen wir im 11. Capitel — bei Darstellung der objectiven Typen in deren allgemeinster Form — als charakteristisch für dieselben gedachten. Es gelingt ihnen daher auch, wie jenen, die aus der menschlichen Doppelnatur hervorgehende zwiefache Weltauffassung bis zu einem gewissen Punkte in sich zu versöhnen, oder doch in eine immer noch schöne und darum organisch bleibende Proportion zu einander zu setzen. — Nur aus diesem Grunde erstreben die vorhin geschilderten objectiven Realisten, obwohl sie, wie wir sahen, von gegebenen Verhältnissen ausgingen, bis zu einem gewissen Grade zugleich die Verwirklichung eines Ideals; nur darum die objectiven Idealisten, obwohl sie bei idealistischen Forderungen anknüpften, zugleich die Vervollkommnung und Erhöhung realer Zustände. —

In ihrer subjectiven Form sind die Typen in Staat und Religion fast noch leichter zu erkennen, als in der Kunst. Dort bleibt vieles der zufällig höheren oder geringeren Bildung ihres Beurtheilers überlassen; im Leben dagegen treten die ad absurdum oder in's Chaos führenden Ueberzeugungen und Handlungen derartiger Charaktere zu grell an's Tageslicht, um nicht auch Befangene endlich stutzig zu machen. — Aus diesem Grunde erscheinen die Typen in ihrer subjectiven und die Typen in ihrer extremen Form in Staat und Religion einander weit näher verwandt, wie in den Künsten und Wissenschaften, so dass dort als extreme Typen höchstens halbverrückte Schwärmer, wie der Wiedertäufer-König Johann von Leyden, wie Karlstadt und Thomas Münzer, oder halbwahnsinnige Scheusale wie Marat, und die spanischen Inquisitions-Generale Arbuez und Torquemada anzuführen wären.

Sehen wir von diesen ab, so glauben wir als subjective Realisten Charaktere wie Pizarro, Heinrich VIII. und Karl I. von England, Ludwig XIV., Karl XII. von Schweden, Danton, Napoleon I. und den geistreichen Socialisten Prudhomme anführen zu dürfen.

Als subjective Idealisten dagegen etwa einen Calvin, Loyala, Philipp II. von Spanien, Alba und Robespierre, oder eine Persönlichkeit von der Natur St. Simon's*).

---

*) Man sieht, dass wir — wie früher schon die Ausdrücke indi-

Auch diesen Männern gegenüber trifft das alte Wort von den sich berührenden Extremen zu. — Der wilde Ehrgeiz, die Sinnlichkeit und Geldgier des grausamen Pizarro schlagen gelegentlich in den crassesten religiösen Fanatismus um, während umgekehrt der von dem entschiedendsten religiösen Fanatismus beseelte Alba sein Ketzergericht in Brüssel nicht allein zu einem religiösen, sondern auch zu dem Zwecke einsetzte, sich und seine Creaturen von dem Vermögen der Hingeschlachteten zu bereichern.*) — Heinrich VIII. von England war Wollüstling genug, um sich unter dem Vorwande religiöser Scrupel von seiner treuen ersten Gemahlin, zu Gunsten eines schöneren und jüngeren Weibes, scheiden und auch dieses, nach kurzem Genuss, aus gleich schnöden Motiven, zu Gunsten einer dritten Frau, enthaupten zu lassen. Er ist demungeachtet zeitweilig ein religiöser Eiferer, wie nicht nur aus der Einsetzung seiner strengen Kirchenverordnungen und Ketzergerichte, sondern auch aus der Erbarmungslosigkeit hervorgeht, mit der er diejenigen seiner Unterthanen, die sich ihm nicht als dem ihnen octroirten Papst der englischen Kirche fügten, köpfen und hängen liess. — Umgekehrt wiederum zerstört Philipp II. aus finsterer Glaubenswuth ohne Bedenken den Wohlstand seiner blühenden flandrischen Provinzen; unterliegt jedoch zu anderen

---

viduell und Individualität — so hier auch den Ausdruck Persönlichkeit in einem andern, als dem für die Typen festgestellten Sinne brauchen. Hoben wir die Individualität, wenn wir damit den Charakter bezeichneten, über die ihr dem Alltagsmenschen gegenüber beigelegte niedere Bedeutung wieder empor, (siehe Anmerkung Cap, 11, S. 351), so entkleiden wir umgekehrt die Persönlichkeit der ihr von uns auf der Stufenleiter der Typen vindicirten hohen Stellung, wenn wir sie in Verbindung mit Naturen nennen, die nicht den Gipfel des geistigen Daseins unseres Geschlechtes bezeichnen. Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach sind die Ausdrücke *Persönlichkeit* und *Individualität* auf jeden Menschen anwendbar. Da sie aber zugleich am treffendsten, sowohl den vollkommensten, wie den niedersten Geistestypus kennzeichnen, so waren wir genöthigt, sie auch in dem besonderen Sinne, den sie hierbei erhalten mussten, zu verstehen und zu gebrauchen. Doch wird der Leser immer leicht zu unterscheiden vermögen, wo wir beide Ausdrücke als Bezeichnungen der ihnen entsprechenden Typen, wo dagegen in ihrer gewöhnlichen Bedeutung anwenden.

*) Für Alba's religiösen Fanatismus führen wir hier nur das verhärtete Gefühl an, mit dem er der Enthauptung der von ihm in das Todesnetz gelockten Grafen Horn und Egmont von einem Fenster des Marktes zu Brüssel zusah. Sie hatten sich ihm, durch ihre zu grosse Duldsamkeit gegen die neuen Lehren, zu Ketzern gestempelt, die daher nur ihren verdienten Lohn erhielten. Nicht weniger bezeichnend ist seine bekannte, bei der Einnahme Wittenberg's an Karl V. gerichtete Aufforderung, die in der dortigen Schlosskirche ruhenden Gebeine Luther's in alle Winde zu zerstreuen.

Zeiten Anwandlungen von Wollust, Geld- und Ländergier, für welche die noch nicht geschlossenen Acten über Don Carlos, die vielen nur ihres Vermögens halber unter seiner Zustimmung von der Inquisition verbrannten Ketzer und die Geschichte seiner Zeit die Belege liefern.

In anderer Weise bezeichnend dafür, dass die hier beiderseits citirten und andere ihnen ähnliche Männer die übertriebenen und schroff einseitigen Charaktere in Staat und Religion darstellen, ist jener bei ihnen allen hervortretende schrankenlose Subjectivismus, den wir bereits auch in den Künsten, als die eigentliche Ursache der Verirrung der Typen auf Abwege und in Sackgassen kennen lernten. — Ludwig des Vierzehnten oft angeführtes: *l'état c'est moi;* Karl des Zwölften von Schweden starrköpfiger Eigensinn, welchem und den übertriebensten Plänen zu Liebe Land und Leute ohne Bedenken aufgeopfert wurden; Napoleon des Ersten grossartige Selbstsucht; Calvin, Loyola, Robespierre und Prudhomme, welche die weite, zahllose Gegensätze bergende Welt nur unter einem einzigen Gesichtspunkte aufzufassen vermochten und Andersdenkende mit Feuer und Schwert zu vertilgen strebten, sind schlagende Beweise hierfür.

In gleicher Weise wie in Kunst und Handwerk, oder wie in Staat und Religion begegnen wir den Geistestypen in allen ihren Graden und Schattirungen auch unter den Männern der Wissenschaft, so wie unter den wissenschaftlichen Handlangern, Praktikanten, Erfindern und Entdeckern.

Die normale Persönlichkeit und das Universal-Genie scheint uns beispielsweise dort deutlich durch Männer wie Leibnitz, Kant, Goethe und Alexander von Humboldt vertreten zu werden.*) Wir würden natürlich auch Aristoteles und Albertus Magnus zu ihnen zählen, falls im classischen Alterthum und im Mittelalter die Persönlichkeit bereits in jener realistisch-idealistischen Universalität möglich gewesen, die sie später gewahren lässt. — Männer dieser Gattung werden, weil sie Polyhistoren und zugleich Vermittler, nicht nur zwischen den einzelnen Wissenschaften, sondern auch wiederum zwischen diesen und dem Leben sind, entweder nicht so streng wissenschaftlich erscheinen, oder sich nicht so entschieden als Koryphäen besonderer wissenschaftlicher Specialitäten darstellen, wie die Vertreter bestimmter Fächer, oder die ausschliesslichen Verfechter einer der beiden grossen

*) So sagt Humboldt, mit echter Universalität, im Kosmos: »Missbrauch oder irrige Richtungen der Geistesarbeit müssen nicht zu der die Intelligenz entehrenden Ansicht führen, als sei die Gedankenwelt ihrer Natur nach die Region phantastischer Truggebilde.«

Weltanschauungen, sei es im Gebiete der Naturwissenschaften, sei es auf philosophischem Felde. — Es könnte sogar befremdend erscheinen, dass wir oben, neben eigentlichen Männern der Wissenschaft, auch den grossen Dichter mit anführten, obwohl sich dieser selber nur einen „Dilettanten" in den Wissenschaften nannte. Doch ist dies gerade höchst bezeichnend für den Standpunkt, den das Universal-Genie in der Wissenschaft, wie in der Kunst einnimmt. Hier nämlich, wie dort, erhebt sich der Mensch, erhebt sich die grosse Persönlichkeit als solche, noch über den Beruf, und zwar schon darum, weil dieser, in dem gewöhnlichen, fachlich beschränkten Sinne, für sie gar nicht existirt. Das Genie, vor dessen Blicken sich das grosse Bild der Welt und der Menschheit entrollt, vermag sich auch in der Wissenschaft nicht auf Bahnen zu beschränken, die obwohl zu sehr bestimmten Zielen, so doch zu minder hoch gelegenen und freien Aussichtspunkten führen, als der von ihm selber eingeschlagene Weg. Wenn nun darum auch unmittelbar gewonnene, oder sofort unwidersprechlich zu nennende praktische Resultate häufiger dem Fachgelehrten, als dem Genius in der Wissenschaft zu verdanken sein werden, so hat der letztere doch wiederum der Menschheit gegenüber eine höhere Bedeutung. Denn er ist weit mehr im Stande, wie der in seiner besonderen Specialität befangene oder von seiner Schule beeinflusste Eklektiker und Systematiker, das Facit der seit Jahrhunderten von den verschiedensten Wissenschaften gewonnenen Resultate zu ziehen, da er allein hoch genug über den Parteien steht, um zu erkennen, an welchen Punkten alle wissenschaftlichen Disciplinen sich gegenseitig wieder berühren. Hierdurch ist er aber zugleich in den Stand gesetzt, die Richtungen anzudeuten, in denen fernerhin vorwärts zu schreiten ist, oder mit jener, allein dem Genie eigenen Divinationsgabe, von der dasselbe gleichwie von einer inneren Erleuchtung ergriffen wird, aus den bisherigen Erfahrungen und Untersuchungen auf daraus folgende weitere Ergebnisse Schlüsse zu ziehen. Und sollten sich dieselben anfänglich auch nur als Hypothesen behaupten lassen, oder gewisse bisher dunkel gebliebene Gebiete der Wissenschaft nur gleich Blitzen vorübergehend erleuchten, so wird doch auch hierdurch die wissenschaftliche Forschung zu neuen Anstrengungen ermuthigt; zu Bemühungen, die häufig sehr concrete und jenen ersten prophetischen Andeutungen nahe verwandte Entdeckungen herbeiführen.*)

---

*) So leiteten z. B. Goethe's, in seiner *Morphologie* niedergelegten Ideen über die »Urpflanze«, auf die ihnen so verwandten Entdeckungen der neuesten Zeit in der Physiologie der Botanik hin. Dass hier

Nichts ist daher ungerechtfertigter als, wie dies von Fachmännern nicht selten geschieht, die Bedeutung der Universalisten, nur weil dieselben es ihnen in der einen oder der anderen Specialität nicht gleich thun, zu schmälern und selbst ganz zu leugnen. Sind doch manche dieser Tadler nur die Handlanger, mittelst deren untergeordneter Hülfe jene ihre Tempel errichten, oder gilt doch von vielen unter ihnen, wenn wir ihr Thun mit dem des Genius in der Wissenschaft vergleichen, das alte Wort: „Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu thun!" — *)

Als dem Genie und der Persönlichkeit nahe verwandt, stellen sich auch in den Wissenschaften Realist und Idealist in ihrer objectiven Form dar.

Galilei, Tycho de Brahe, Copernicus, James Watt, Lavoisier, Helmholtz, Burdach, Stuart Mill, David Strauss und ihre Geistesverwandten gehen durchschnittlich vom Besonderen, oder von der Anschauung und Erfahrung aus, um erst über einem, auf solche Weise gewonnenen festen Boden ihre Ideale und Systeme aufzubauen. Sie sind daher objective Realisten.

Dagegen stellt sich bei Männern wie Cartesius, Keppler, Newton, Linné, Lessing, Schleiermacher, Oersted, Liebig und Schelling eine vom Allgemeinen ausgehende Auffassung der Dinge, daher auch der Gedanke und die kühn der Erfahrung vorgreifende Hypothese, als das durchschnittliche *prius* dar, während die Versenkung in die reale Welt, als das *posterius* und daher auch vielfach in der Form einer Unterordnung unter das aufgestellte System, oder das ideale Bedürfniss des Subjectes erfolgt. Wir haben es daher hier mit dem objectiven Idealismus zu thun.**)

---

die Zelle an die Stelle des Blattes getreten, schmälert nichts an Goethe's Verdienst, denn auch die Erkenntniss der Bedeutung der Zelle ist durch seine Theorie über die Entwickelungs- und Wandlungsfähigkeit des Blattes vorbereitet.

*) Als der Autor, von Alexander von Humboldt beauftragt, einem bedeutenden Astronomen der Gegenwart den bereits schriftlich ausgesprochenen Dank des Verfassers des *Kosmos*, für zum 3. Bande gelieferte astronomische Materialien, mündlich wiederholte, äusserte der Empfänger, mit ebenso viel innerer Freiheit wie Bescheidenheit, dass er Humboldt ja nur ein paar Bausteine zu einem von demselben errichteten Palaste geliefert habe. — Nicht alle Vertreter einer wissenschaftlichen Specialität dürften sich einer ähnlichen Unbefangenheit rühmen können. —

**) Cartesius nimmt mit dem Satze: *cogito, ergo sum*, die ideale Seite unseres Seins zum Ausgangspunkte des von ihm entwickelten Systems und gründet auf die Erfahrung, dass sich die Idee eines Schöpfers aller Dinge, als eine dem menschlichen Bewusstsein angeborene offenbart, den Beweis für das Dasein Gottes. — Keppler strebte, obwohl von

Es darf uns ebensowenig wundern, dass wir Newton, Linné, Oersted und Liebig, obwohl sie von der Naturbetrachtung und somit vom Gegebenen und Realen ausgingen, unter die objectiven Idealisten setzen, als es uns befremden kann, dass wir David Strauss, obgleich sein Leben der Kritik idealer Wahrheiten gewidmet war, zu den objectiven Realisten zählen. Diente doch den oben genannten Naturforschern die Betrachtung des Einzelnen und des in den Dingen und Phänomenen wirkenden Gesetzlichen in mancher Beziehung mit dazu, ihren Glauben an die *a priori* in ihnen lebenden allgemeinen Wahrheiten oder durch Vernunft und Gemüth ihnen erschlossenen Offenbarungen in jedem besonderen Falle zu bestätigen und zu rechtfertigen, während ein David Strauss, indem er die Welt des Glaubens kritisch und analytisch behandelte und mit dem in geschichtlichen Quellen vorliegenden Gegebenen verglich, sich eigentlich nur darum mit dem Ideellen befasste, um dessen vom Dogma und der Tradition unabhängigen Werth an der ihm, auch ohne deren Mitwirkung verbleibenden fortzeugenden Lebenskraft und ethischen Bedeutung, d. h. also an dem schliesslich für die Welt darin übrig bleibenden Wirklichen und Realen zu messen. — *)

Die Typen in ihrer objectiven Form unterscheiden sich somit auch in der Wissenschaft immer noch vom Genie und der Persönlichkeit. Denn die Persönlichkeit trägt auch hier alle Gegensätze schon im voraus zu ihrem vollkommensten Gleichgewicht verschmolzen im Innern, während der objective Realist und Idealist diese Versöhnung erst zu vollbringen haben und, selbst nachdem dies geschehen, stets ein Uebergewicht der einen der beiden Weltanschauungen über die andere gewahren lassen. —

Baco, Locke, Voltaire, Lalande, Laplace, Darwin, Schopenhauer repräsentiren, unserer Ansicht nach, die subjectiv-realistischen Typen; Geister wie Spinoza, Rousseau, Ja-

---

strengster Wissenschaftlichkeit erfüllt, zugleich doch nach jener idealen Abrundung des Weltganzen, die er in seinem *Mysterium Cosmographicum* darzustellen bemüht war. Die wissenschaftlichen Erfahrungen und Untersuchungen eines Newton, Linné und Oersted haben das Gottesbewusstsein dieser Männer nicht erschüttert, sondern erhöht. Und während der Materialismus die Gesetzmässigkeit in der Natur auf einen blinden Zufall zurückführt, ruft Linné aus: *Deum sempiternum, immensum, omniscium, omnipotentem a tergo transeuntem vidi, et obstupui!* (Syst. natur.) — Lessing nimmt in seiner *Erziehung des Menschengeschlechts* und in manchen anderen seiner Schriften eine unmittelbare Einwirkung Gottes auf unseren Bildungsgang an. — Liebig endlich wies einen, seine ihm gesteckten Grenzen verkennenden Materialismus in die ihm gesetzten Schranken zurück. —

*) David Strauss: *Populäres Leben Jesu.* —

kobi, Hegel und Feuerbach dagegen die subjectiv-idealistischen Typen in Wissenschaft und Philosophie. — Dass Laplace keinen Raum im Weltall für Gott findet und Schopenhauer das Edelste, was Menschen empfunden, gedacht und gethan, auf den nackten persönlichen Egoismus zurückführen will, ist einseitig im Sinne einer das Ideal negirenden realistischen Weltanschauung; *) dagegen ist es einseitig im Sinne einer vom Erreichbaren und Möglichen und von aller Wirklichkeit absehenden Idealität, wenn Spinoza uns auffordert, Gott auch darum zu lieben, weil Auflösung und Vernichtung unserer Persönlichkeit sein Weltgesetz sei, oder wenn Rousseau uns anempfiehlt, aus den ungesunden Verhältnissen einer modernen Hyper-Cultur, zu den idyllischen Naturzuständen eines geträumten goldenen Zeitalters zurückzukehren. **) — Hiermit soll ebensowenig der hohen Bedeutung eines Laplace und Schopenhauer, als der eines Spinoza oder Rousseau zu nahe getreten sein. Wissen wir doch aus der Darstellung der Geistes-Typen in der Kunst, wie wichtig gerade der Subjectivismus für den culturgeschichtlichen Fortschritt der Menschheit ist. Denn indem sich die eine der beiden Weltanschauungen zu ihren kühnsten Forderungen steigert, wird sie die Ursache einer gleichen Entwickelung aller aus der entgegengesetzten Weltanschauung möglichen Consequenzen und so endlich jenes letzten Gewinnes, den die Persönlichkeit aus der unparteiischen Ueberschau beider Richtungen und dem Besten, was jede von ihnen geleistet, zieht.

Einen wissenschaftliche Ansprüche erhebenden Realismus in extremer Form, den wir darum besser als Materialismus und Sensualismus bezeichnen, vertreten Männer von der Weltanschauung eines La Mettrie, Vogt und Moleschott; einen gleichen extremen Idealismus dagegen, der darum auch richtiger Supernaturalismus oder Mystik genannt wird, Männer von der Natur eines Thomas von Aquino, Tauler, Jakob Böhm, Lavater, Jung-Stilling. ***) Wir brauchen wohl kaum erst zu be-

*) Lalande behauptet, dass er bei der Durchsuchung des Himmels nirgend eine Spur Gottes gefunden. — Laplace ist der Meinung, dass er, um die Mechanik des Himmels zu beweisen, der Hypothese von Gott gar nicht bedürfe. —

**) Spinoza sieht in Gott die alldurchdringende Substanz, in welcher auch die menschliche Persönlichkeit wieder auszulöschen und sich zu verlieren habe. —

***) Von einem extremen Realismus kann eigentlich schon darum niemals die Rede sein, weil der Realist, so lange er diesen Namen noch verdient, immer eben realistisch genug bleiben wird, die Existenz oder das Vorhandensein einer in sich selber ruhenden, vom Stoffe unab-

gründen, dass eine Theorie, die unser Denken und Empfinden mit den Functionen unserer Nieren in eine Reihe stellt, oder die umgekehrt die ganze reale Welt, ihren ekstatischen Träumen und Gesichten zu Liebe, in ein unwesentliches Nichts verflüchtigt, nach der einen wie nach der anderen Seite hin, die Extreme kennzeichnet. Während der subjective Realist und Idealist in der Wissenschaft eine zwar bereits prononcirt einseitige, aber doch immer noch die Lösung der Widersprüche des Daseins anstrebende Tendenz bekunden, wird eine Vermittelung und Versöhnung von Geist und Natur von den so eben genannten Vertretern extremer Richtungen gänzlich aufgegeben. Darum erklären sie denn schliesslich auch die Erscheinung zugleich für das Wesen, den Leib zugleich für die Seele, das Absolute zugleich für das Bedingte und umgekehrt — mit einem Worte: die Hälfte für das Ganze.*)

Sollte es nun, da wir wissen, dass alles Geistesleben einander berührt und dass die Typen in allen Geistessphären sich in denselben Umrissen und Formen wiederholen, noch besonderer Beweise dafür bedürfen, wie nachhaltig und fruchtbringend die zwischen ihnen bestehenden Wechselwirkungen sind? — Man sollte glauben, dass die Einflüsse einer grossen Persönlichkeit oder eines gewaltigen Charakters des einen Geistesgebietes auf die entsprechenden Geistestypen des anderen zu bekannt wären, um auf sie noch besonders hindeuten zu müssen. Nach einem Pisistratus, Perikles, Alexander dem Grossen, Augustus, Gregor, Karl dem Grossen und Mohamed, nach den Alexandrinern, Ptolemäern, Byzantinern, Hohenstaufen, Medicäern und Feraresen, nach Luther, Leo X., einer Elisabeth, Franz I., Ludwig XIV., und Friedrich dem Einzigen, oder nach einem Karl August von Weimar und einem König Ludwig von Baiern heissen ganze Zeitalter der Kunst. Demungeachtet hat man den Einfluss derartiger scharf profilirter geschichtlicher Charaktere auf die Tonkunst, bei Darstellung der Entwickelung derselben bisher entweder kaum berührt, oder ganz

---

hängigen Welt des Geistes wahrzunehmen. Ebensowenig kann im strengsten Sinne von einem extremen Idealismus gesprochen werden, da der Idealismus, dem ihm zu Grunde liegenden Begriffe nach, der ein Entgegengesetztes voraussetzt, niemals ohne Object gedacht werden kann, sondern einer zu idealisirenden Welt und Wirklichkeit bedarf.

*) Wir haben es bei ihnen somit nicht mehr mit einem *Dualismus* und dem seine Bekenner treibenden Bedürfniss einer Verschmelzung der Gegensätze, sondern mit einem das dualistische Princip *a priori* negirenden, daher nicht mehr von der Identität des Realen und Idealen ausgehenden *Monismus* zu thun, der in dieser Form auch im Gebiete der Wissenschaft keine andere Beurtheilung zu verdienen scheint, wie *Monomanien* im Leben. —

aus den Augen gesetzt und doch sind sie auch in der Musik gerade der eigentlichste und tiefste Erklärungsgrund der besonderen Eigenthümlichkeit und schöpferischen Thätigkeit, sowohl einzelner künstlerischer Persönlichkeiten, wie ganzer kunstgeschichtlicher Epochen.

So haben z. B. vorzugsweise von religiösen Weltanschauungen ausgehende Persönlichkeiten, wie Moses, David, Ambrosius, Gregor der Grosse, Karl der Grosse, Dante, Papst Marcellus und Luther, die Tonkunst durch ihre Einflüsse um neue besondere Ausdrucksgebiete bereichert. In Sebastian Bach vor allen steigerte sich Luther's antikatholische Auffassung des, bis dahin menschlichen Bedürfen unnahbaren Gottessohnes, als eines heiss zu beweinenden Herzensfreundes und dem gläubigen Gemüthe des Einzelnen sich liebend nahenden Heilbringers, bis zu ihrem sowohl rührendsten und sehnsuchtsvollsten, wie erhabensten Ausdruck.

Aehnliche Einflüsse auf die Musik müssen auf das Auftreten gewisser, ebenso sehr von einem freien politischen, als religiösen Bewusstsein getragener Geistesrichtungen zurückbezogen werden, wie sie besonders die Humanisten und Freimaurer repräsentiren. Ohne die Einwirkungen der Humanisten auf Männer, wie Orazio de Vecchi, geboren um 1520; Emilio del Cavalieri, geboren um 1550; Giacomo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverde, alle etwa um 1560 geboren und grösstentheils Florentiner, sowie auf Andere ihrer Zeitgenossen wäre weder die Oper entstanden, noch auch ein Meister wie Giovanni Gabrieli, der den Geist der *Renaissance* wie kaum ein anderer Tondichter musikalisch wiederspiegelt, möglich gewesen. Ebenso wären, ohne das unter Kaiser Joseph II. in Oestreich aufkommende Freimaurerthum, weder Mozart noch Beethoven, die beide Freimaurer waren, in allen Stücken das geworden, was sie sind. —

Auch die Wirkungen eines sich verändernden rein politischen Bewusstseins auf die Tonkunst können nicht hoch genug veranschlagt werden. Das gegen Ende des Mittelalters zu seiner höchsten Blüthe gelangende freie Städtewesen und Bürgerthum trifft in wunderbarer Weise mit der Entwickelung des polyphonen Gesanges zusammen, der auf musikalischem Gebiete ebenfalls eine, unter Wahrung der vollen Freiheit des Einzelnen, sich innig verbindende Genossenschaft zu einem für alle ihre Glieder in gleicher Weise erhöhten Dasein darstellt. Wie in der alten Reichsstadt jedes Gewerk, jede Innung eine besondere Bedeutung und seine von den anderen unabhängige Bewegung besass und doch erst in dem Zusammenwirken aller das Bild des wohlgeordneten Bürgerstaates sich aufbaute, so verfolgt auch im polyphonen Ge-

sang jede einzelne Stimme ihren von den anderen Stimmen unabhängigen Weg, und aus dem Zusammenklange aller geht erst die Wirkung eines sich organisch gliedernden und in sich abgeschlossenen Tonwerkes hervor.

Die Einflüsse ferner der Encyclopädisten und Rousseau's auf Gluck, oder der freiheitlichen Luft Englands und des nationalen Selbstgefühls der Engländer auf Händel; die Wirkungen der politischen Phantasien Plato's und der französischen Revolution auf Beethoven, der Siegeszüge und Persönlichkeit Napoleon's auf Spontini, der deutschen Freiheitskriege und ihrer Helden auf Karl Maria von Weber, der Unterdrückung seiner Glaubensgenossen auf Meyerbeer und des politischen Untergangs Polens auf Chopin gehören hierher. Wir berührten einige derselben bereits früher, müssen uns jedoch deren eigentliche Darstellung für den geschichtlichen Theil unserer Arbeit vorbehalten. Die durch sie angedeuteten und der Musik, mittelst der Typen weit von ihr abliegender Geistesgebiete, zu Theil gewordenen Anregungen sind ebenso unwidersprechlich, wie umgekehrt die Wirkungen der Tonkunst auf nationales, religiöses und politisches Bewusstsein, oder auf ihre Schwesterkünste Poesie, Architektur, Sculptur und Malerei.*)

Wir wollen endlich noch darauf hindeuten, dass Aristoteles und Plato die Musik nicht nur überhaupt für eine der wichtigsten Disciplinen erklärten, sondern auch für eins der wirksamsten Mittel, dem Staate gute Bürger zu erziehen. Die Belege hierfür liefern Plato's *Republik* und des Aristoteles 8tes Buch seiner *Politik*, das fast ausschliesslich von der Musik handelt und derselben eine hervorragende Stelle im Unterricht der Jugend einzuräumen bemüht ist.

Wenn nun aber die Musik auf solche Weise gleichsam als das Echo der von einer Zeit angeschlagenen Geistestonart erscheint, so giebt es wohl kein gemässeres Gleichniss für die Mitleidenschaft oder das Miterzittern und Miterbeben, in welches sie durch das Auf-

---

*) Die wunderbare nationale Bedeutung der Musik z. B. schildert Freytag sehr wahr, wenn er sagt, dass eine gewisse Folge von Tönen auch bei solchen Menschen das Herz erschüttere und Thränen hervorrufe, welche sonst für weiche Stimmungen abgestorben seien. »Jedes Volk hat solche einfache Weisen, bei denen sich Landsleute an dem Eindruck erkennen, den die Melodie auf sie macht. Wenn die Auswanderer Alles verlieren, die Liebe zu ihrem Vaterlande, selbst den geläufigen Ausdruck ihrer Muttersprache, die Melodien der Heimath leben unter ihnen länger, als alles Andere, und mancher Narr, der in der Fremde seinen Stolz darein setzt, ein naturalisirter Fremder zu sein, fühlt sich plötzlich wieder deutsch, wenn er ein Paar Tacte singen hört, die ihm in seiner Jugend bekannt waren.« —

treten grosser Gesetzgeber, Religionslehrer, Helden, Denker und Entdecker versetzt wird, als ein ihrem eigenen Gebiete entlehntes. Dasselbe bietet sich uns in dem bekannten Experimente dar, mittelst eines kräftig auf dem Pianoforte angeschlagenen tiefen Tones, das unwillkührliche, auf Naturgesetzen beruhende geheimnissvolle Mitertönen und Mitschwingen nicht angeschlagener Saiten zu bewirken. Wie nun in diesem Falle der *Grundton* die *Octave* fordert, diese die *Quinte* heischt und endlich auch die den Dreiklang vollendende *Terz* mitertönt, so rufen grosse Persönlichkeiten in Religion und Staat die ihnen verwandten Typen in den Wissenschaften, im Leben, im Handwerk sowie in allen Gebieten der geistigen und materiellen Arbeit hervor, bis denn endlich die durch diese wiederum geforderten grossen künstlerischen Typen den Geistes-Accord eines Zeitalters vollenden und harmonisch abschliessen.

Auch hier heisst es also, dass ein Schlag tausend Verbindungen schlage. Was musste die Culturgeschichte, und innerhalb derselben Religion, Staat, Wissenschaft, Gesellschaft, die bildenden Künste und die Literatur, alles aus sich entwickeln, ehe eine Bach'sche *Fuge*, eine Beethoven'sche Sinfonie, oder eine Mozart'sche *Oper* möglich wurden! In einer Mozart'schen Oper begegnen sich die Culturelemente dreier Weltzeitalter; classische, romantische und moderne. Ohne die Kreuzzüge, ohne die Mysterien und die Gothik, ohne Luther und den Protestantismus, ohne das Ringen der neuen Kirche um ihre Existenz im dreissigjährigen Kriege: keine Fuge von Bach! Ohne den Einfluss der philosophischen Idealisten des classischen Alterthums, ohne die französische Revolution, ohne Napoleon und die Freiheitskriege, ohne Shakespeare, Goethe und Schiller und die Romantiker, ohne die Einwirkungen Bach's, Händel's, Gluck's, Haydn's und Mozart's: keine Beethoven'sche Sinfonie!

Wir gewinnen aus dem allen die Ueberzeugung, dass die Wechselwirkung der den verschiedensten Geistesregionen angehörenden grossen Persönlichkeiten und Charaktere, so wie ihr überall unverändert sich darstellender Gegensatz, die eigentliche Ursache alles culturgeschichtlichen Fortschrittes sind. Denn allein aus ihrem Zusammenstosse und Kampfe entwickelt sich jener Wetteifer, der das Hervortreten der verborgensten in die Menschenbrust gelegten Kräfte und Anlagen, so wie die endliche Klärung und Erkenntniss der grossen idealen Principien ermöglicht, nach deren Verwirklichung unser Geschlecht unablässig strebt. —

Wenn nun auch der Standpunkt über den Parteien, d. h. also auch über den einander entgegengesetzten Typen, das letzte hierbei in Aussicht stehende Ziel ist, so wird doch selbst dann,

wenn sich die Menschheit in ihren im Centrum der Entwickelung fortschreitenden reifsten Mitgliedern demselben genähert hat, der Gegensatz und Kampf auf den beiden äussersten Flügeln fortdauern. Derselbe ist für den culturgeschichtlichen Fortschritt ebenso nothwendig, wie beispielsweise für ein Parlament, obwohl auch hier die Männer der Mitte den Ausschlag geben und den Kampf der Parteien vermitteln. Eine *Linke* und eine *Rechte*, d. h. eine nie einschlummernde Opposition beider Seiten, sowohl gegeneinander, wie gegen das Centrum, stellen sich eben überall als unentbehrlich dar.

Die Typen befehden sich aber nicht allein; sie ergänzen sich auch. Wie Mann und Weib erst der ganze Mensch sind, so sind die in den Typen vertretenen Gegensätze einer realistischen und idealistischen Weltanschauung erst die ganze Menschheit, und indem Einzelne zu einem minder oder mehr vollständigen Erfassen und Begreifen einer solchen Wahrheit gelangen, reift die Frucht aller typischen Gestaltung: die Persönlichkeit. Daher können wir schliesslich sagen: Durch die Typen und ihren Gegensatz — Bewegung und Leben; ohne sie — Stillstand und Tod! —

Bis hierher lernten wir die Typen ausschliesslich von der Seite ihrer zeugenden Kraft, nämlich als Bedingung und Ursache aller Entwickelung kennen. Sie sind aber auch selber in ihrer Entwickelung wiederum bedingt und beeinflusst. Wir entdecken den Grund hiervon in den verschiedenen Nationalitäten, aus denen sie hervorwachsen.

Wir gedachten schon im 11ten Capitel, neben der Beeinflussung der Typen durch Localität, Klima, Zeitströmung und Ueberlieferung, auch derjenigen durch Race und Nationalität. Alle diese Beeinflussungen, die wir dort, weil wir noch im Allgemeinen zu bleiben hatten, scheinbar als gleichgewichtige anführten, verschwinden jedoch gegen die überwiegende Wirkung, die unter ihnen die ureigenthümliche besondere Geistesanlage dieser oder jener Nationalität auf die Bildung und Physiognomie der Typen ausübt. Der Beweis hierfür liegt schon darin, dass sich, wie uns die Geschichte lehrt, ein Volk im Ganzen nur sehr mässig durch Klima, Localität, Tradition und besondere Zeitverhältnisse verändert, während dagegen gewisse in dasselbe gelegte bestimmte Entwickelungskeime und Grundrichtungen sich, allen solchen Bedingungen zum Trotz, behaupten und fortbilden.*)

So sind die Israeliten, obgleich sie zur Zeit ihrer Einwanderung in das gelobte Land noch in jener frühen Entwicke-

*) Den letzteren Umstand berührten wir übrigens schon in einer Anmerkung des 11. Capitels. —

lungsperiode standen, in welcher ein Volk, gleich einem Kinde, am impressionabelsten und veränderlichsten ist, dennoch in den Grundzügen ihres Wesens bis auf den heutigen Tag dieselben geblieben. Weder die seit ihrer Zerstreuung über den Erdboden auf sie erfolgten veränderten klimatischen und localen Einflüsse, noch die religiösen Traditionen der ihnen so entgegengesetzten Völker, unter denen sie seitdem leben mussten, oder die grossen politischen Umwälzungen, deren Zeugen sie waren, haben das charakteristische Geistesantlitz dieses wunderbaren Volkes, wie dasselbe uns aus seinen frühesten Urkunden anblickt, in irgend wesentlichen Zügen umwandeln können.

Aehnliches lassen uns Franzosen und Deutsche gewahren. Was Tacitus in seiner *Germania* von den Sitten dieser und Caesar in seinen *gallischen Kriegen* vom Charakter jener erzählen, ist bis zum heutigen Tage wahr geblieben. —*) Wie verschieden entwickelt sich im Besonderen selbst das, im Allgemeinen doch auf die Culturgeschichte so durchgehends in gleichem Sinne umbildend wirkende Christenthum, je nachdem wir dasselbe von diesem oder jenem Volke aufgefasst sehen. Die christliche Auffassung der Romanen ging sehr bald wieder auf ihre heidnischen und classischen Traditionen zurück, während die Germanen dasselbe bei der Wurzel seines Daseins erfassten und daraus eine neue, bis dahin ungeahndete Weltanschauung hervorbildeten.

Ein nordischer oder südlicher Himmel, ein gebirgiges oder ebenes Land, diese oder jene angrenzende Nachbarn, die Bekanntschaft mit neuen religiösen Traditionen und politischen Einrichtungen, oder die Geistesrichtung eines ganzen Zeitalters berühren daher ein Volk fast nur äusserlich, indem sie nämlich seinen geistigen Kern nur obenhin streifen, oder von einer bis dahin unaufgedeckt gebliebenen Seite enthüllen. Sie wirken somit auf die Physiognomie der von ihnen beeinflussten Typen höchstens in einem oberflächlichen oder zufälligen Sinne. Dagegen ist das so verschiedenartige und dabei doch unveränderliche Geistesantlitz, welches die Typen in Folge ihres Hervorwachsens aus diesem oder jenem bestimmten Volke gewahren lassen, der sicherste Beweis dafür, dass sie ihrem eigentlichen und individuellen Gehalte nach eben immer die Producte dieser oder jener besonderen Nationalität und der ihr allein eigenthümlichen Geistesformen sind.

---

*) Zwar haben sich die Lombarden, obgleich ursprünglich deutsche Einwanderer, einigermaassen verändert, unterscheiden sich jedoch, ebenso wie die Piemontesen, auch heute noch in sehr hervortretender Weise von den Süd-Italienern, und dies würde in verstärktem Maasse der Fall sein, wenn sie sich nicht mit den Romanen vermischt hätten. —

Dies gilt sogar von der Persönlichkeit, obgleich wir als ihren Grundcharakter die Universalität und eine, nicht nur über locale, sondern auch über nationale Beschränktheit hinausgehende Wirkung derselben auf die gesammte Menschheit bezeichneten. Auch der grosse Reformator, Staatsmann, Held, Künstler und Gelehrte ist zuerst das Kind seiner Nation und nur vom Standpunkte seines Volkes aus ganz zu verstehen und zu würdigen. Luther ist so deutsch, dass der alte vielhundertjährige Kampf seines Volkes und der deutschen Kaiser gegen das Papstthum in ihm gleichsam gipfelt; Shakespeare so englisch, dass die Gelegenheiten, bei denen er sein geliebtes England, oder Heinrich des Fünften Siege und die Königin Elisabeth verherrlicht, zu den Momenten seiner grössten dichterischen Erhebung gehören; Napoleon endlich theilt so vollkommen die Ideen seiner Nation bezüglich militairischer *Gloire*, so wie ihre vor Europa ebenso häufig wie naïv ausgesprochene Meinung, allein unter allen Völkern, die an der Spitze der Civilisation marschirende grosse Nation zu sein, dass diese Schlagworte und Vorstellungen in gleicher Weise ihn selber, wie die Franzosen bezeichnen.

Wie ist es nun aber zu vereinigen, dass sich der reinste unter allen Geistestypen: die Persönlichkeit, einerseits gerade durch seine über alle nationalen Schranken hinausgehende Universalität kennzeichnet, während er demungeachtet andererseits das Besondere und Individuelle im Wesen seiner Nation am tiefsten und umfassendsten spiegelt und zwar weit kenntlicher, als der blosse Charakter oder das Talent? Besitzt das bekannte Wort: das Genie habe kein Vaterland, einige Wahrheit, so können doch nicht zugleich die Grenzen dieser oder jener Nation die Schranken seines geistigen Umfanges bezeichnen?

Wir werden gleich sehen, dass alle derartige Widersprüche nur scheinbare sind.

Es bedarf zu diesem Zwecke nur eines Hinweises auf die Stellung und Bedeutung, die der Einzelne dem grossen Ganzen der Menschheit gegenüber einnimmt. —

Jeder von uns ist zwar Mensch; als solcher jedoch nur ein Begriff. Erst indem er Mann oder Weib, alt oder jung, Vater, Sohn, Bruder oder Gatte ist, diesem oder jenem Stande und Berufe, Lande und Volke angehört, wird er aus einem blossen Abstractum eine reale Persönlichkeit. — Aehnlich verhält es sich mit den Typen. Dieselben sind, in ihrer Allgemeinheit aufgefasst, gleich den Begriffen von Mensch und Menschheit, abstracter Natur. Sehen wir uns die Typen dagegen im Rahmen einer bestimmten Nation an, so erhalten sie nicht nur eine ihnen bis

dahin mangelnde individuelle Physiognomie, sondern werden auch erst im Leben möglich; d. h. steigern sich aus abgezogenen Begriffen zu Realitäten. Daher kommt es denn auch, dass der französische Idealist ein Anderer, wie der deutsche ist, der Realismus des Engländers eine andere Natur zeigt, wie der des Italieners.

Der Mensch ist eben ein so bedingtes Geschöpf, dass er in der Luft zu schweben scheint, oder einem wesenlosen Schatten gleicht, wenn wir ihn uns ohne alle Nationalität vorstellen wollen. Wir empfinden sogleich, dass dies ebenso unmöglich ist, wie es die Vorstellung eines Kindes unter der Voraussetzung wäre, dass dasselbe niemals eine Mutter besessen habe. Wenn nun aber der Einzelne, selbst schon in jener seiner allgemeinsten Bedeutung, nämlich eben als Mensch, ohne die Grundlage der Nation undenkbar und unmöglich ist, wie viel weniger wird er in seiner grössten Besonderheit, wir meinen in so bestimmt und eigenthümlich ausgeprägten Geistesformen, wie sie der Charakter und die Persönlichkeit repräsentiren, ohne Nation möglich oder denkbar sein. Um solche ganz bestimmt und individuell begrenzte oder im Einzelnen sich scharf von einander unterscheidende Geistesformen zu ermöglichen, muss bereits ein höheres Besonderes, müssen schon Volks-Persönlichkeiten, oder Individuen im Grossen, wie sie eben nur die verschiedenen Nationen darstellen, vorhergegangen oder zu einer geschichtlichen Existenz gelangt sein. Die Volkspersönlichkeit erst vermag dann wieder jenes Allerbesonderste in der Welt des Geistes aus sich hervorzubringen, dessen nähere Bekanntschaft wir bei der Schilderung der verschiedenen entgegengesetzten Charakterformen und der Persönlichkeit machten.

Gerade aber von dem festen und ihre Existenz im Leben überhaupt erst ermöglichenden Boden der Nationalität aus sind die Typen nun wiederum befähigt, sich in einem gesunden Sinne zu der Vorstellung oder der Idee der Menschheit zu erheben. Dieselbe ist nämlich alsdann nicht — wie dies von einem die Auflösung der Nationen decretirenden Standpunkte aus der Fall sein würde — ein blosses Hirngespinnst mehr, sondern kommt, da unter dem nationalen Gesichtspunkte die Menschheit als eine Verbrüderung aller Völker erscheint, nunmehr auch erst zu einer wahrhaftigen Anschauung und mittelst dieser endlich zu einer wahrhaftigen Existenz. Denn in dieser Verbrüderung der Völker sind die Nationen ebenso wenig genöthigt, ihre Persönlichkeit aufzugeben, wie der einzelne hierzu in der Familie oder Gemeinde gezwungen ist. Wenn nun eine Verbindung aller Culturvölker zu denselben Zwecken und ihr Streben nach denselben letzten Zielen nichts Unmögliches von jedem einzelnen Volke fordert, mithin den

Boden des Gegebenen und Realen nicht verlässt, so wird auch der Verwirklichung der Menschheits-Idee nichts mehr im Wege stehen. Ja noch mehr — dieselbe ist überhaupt nur vom Standpunkte der Nationalität aus, weil dieser allein der durch die Natur und das reale Leben Gegebene ist, denkbar. Und hiermit ist denn auch der scheinbare Widerspruch, von dem wir ausgingen, gelöst, dass nämlich die Persönlichkeit stets universell und doch immer zugleich national sei.

Aus dem bisher Gesagten mag deutlich werden, mit welcher, aller Realität sowohl, wie aller gesunden Idealität entbehrenden Anschauung wir es bei jenem, von socialistischer wie communistischer Seite in Aussicht gestellten allgemeinen Menschheitsbrei zu thun haben würden, in welchen sich alle Nationen, nach dem Bekenntniss der genannten Parteien, aufzulösen hätten. Ein solches, der Natur sowohl, wie aller Möglichkeit widersprechendes Ziel der Culturentwickelung wird aber eben auch nur — und dies ist bezeichnend für die verkümmerte und kränkelnde Weltanschauung der äussersten Richtungen — von blinden Fanatikern und zwar ebensowohl von den extremen Idealisten, wie von den extremen Realisten verheissen und erstrebt. — Ein idealistischer Schwärmer, der, von allen gegebenen Bedingungen absehend, den Begriff der Menschheit dahin missversteht, dass ihm nationale Staaten als Hindernisse eines die Gesammtheit der Menschen umfassenden Antheils und Interesses, oder gar als willkührliche, veraltete und barbarische Einrichtungen erscheinen, wird in gleicher Weise die Auflösung aller Nationalität zu Gunsten eines abstracten Menschenthums fordern und erstreben, wie ein aller Idealität baarer politischer Materialist, der zwar von gegebenen Verhältnissen ausgeht, dieselben aber in einem, jeder Möglichkeit oder Existenzfähigkeit widersprechenden Sinne umformen will. Derartige fruchtlose Bemühungen und subjectiv gefärbte Anschauungen stammen aus denselben Köpfen, denen jenes Streben nach allgemeiner Nivellirung Princip ist, welches Robespierre durch sein im Grossen betriebenes Enthaupten Andersdenkender praktisch illustrirte, oder das in jenen exaltirten Revolutionsmännern sich spiegelte, die den Strassburger Münster abzutragen wünschten, weil er sich zu aristokratisch über seine Umgebung erhebe. Solche Naturen dulden nichts über sich, sie sind innerlich zu dürftig und gewöhnlich angelegt, um eine Genugthuung und Befriedigung darin zu finden, Höherstehenden, als sie selber es sind, Anerkennung zu zollen. Die Mässigung und innere Freiheit vornehmerer Geister, so wie deren Fähigkeit, die Ueberzeugung Anderer ohne Leidenschaft zu beurtheilen, ist ihnen überdies, mit ihrer eigenen Gesinnung verglichen, ein beständiger Vorwurf. Aus ähnlichen Gründen ist ihnen

das Genie und Talent verhasst, in welchem sie entweder eine Geistesaristokratie, oder eine nicht zu tolerirende Ungerechtigkeit der Natur zu Gunsten weniger Auserwählten erblicken. Die Nationen aber vollends, die, wie die Individuen, ebensowohl eine verschiedene geistige Begabung, wie eine verschiedene irdische Machtsphäre gewahren lassen und die unbedingte Unterordnung aller Einzelnen, und daher auch der Interessen der in ihnen vertretenen Parteien, zu Gunsten grosser nationaler Ideen und Zwecke, fordern, sind der Gegenstand ihrer ganz besonderen Antipathie. Sehen sie doch auch in der verschiedenen Geistesform und Anlage der Nationen nur Ungleichheit und ahnen nicht, dass sie, indem sie alle Volkspersönlichkeit nach der Schablone ihres abstracten Principes zuschneiden oder in ein und dasselbe geistige Procustusbette zwängen wollen, zu den schlimmsten Tyrannen gehören, die die Welt kennt. Vergeblich ruft ihr ihnen mit Shakespeare zu:*)

»Die Himmel selbst, Planeten und dies Centrum,
Reih'n sich nach Abstand, Rang und Würdigkeit,
Beziehung, Jahrszeit, Form, Verhältniss, Raum,
Amt und Gewohnheit in der Ordnung Folge. — — —
Tilg' Abstufung, verstimme diese Saite
Und höre dann den Missklang! Alles träf'
Auf offnen Widerstand. Empört dem Ufer
Erschwöllen die Gewässer über's Land,
Dass sich in Schlamm die feste Erde löste;
Macht würde der Tyrann der blöden Schwäche,
Kraft hiesse Recht: nein, Recht und Unrecht, deren
Endlosen Streit Gerechtigkeit vermittelt,
Verlören, wie Gerechtigkeit, den Namen.
Dann löst sich alles auf nur in Gewalt,
Gewalt in Willkühr, Willkühr in Begier:
Und die Begier ein allgemeiner Wolf,
Muss dann die Welt als Beute an sich reissen. — — —
Dies Chaos, ist erst Abstufung erstickt,
Folgt ihrem Mord!« —

Jene nicht über sich selbst hinauskönnenden Fanatiker sehen eben, gleich eingespannten Rossen zwischen hohen Scheuklappen, die Welt nur in einer einzigen von beiden Seiten eingeengten Richtung vor sich liegen und decretiren darum, an Stelle der von der Natur geschaffenen Nationen, jenes sogenannte freie Menschenthum, das, in ihrem Sinne verstanden, den Untergang aller Cultur, Civilisation und Humanität bedeutet. Gerade aber darum trägt eine unbefangene Beurtheilung des von solchen Männern Gewollten mit am meisten dazu bei, uns davon zu überzeugen, dass, wie in der Vergangenheit, so auch in der Zukunft stets nur die Nation

*) *Troilus und Cressida* I, 3.

die Vermittlerin zwischen dem Einzelnen und der Menschheit bleiben wird.

Die Bedeutung eines nationalen Volksthums ist aber nicht allein hierauf beschränkt. Wir haben erfahren, dass die Nationen unter sich die Typen abermals, wenn auch in erweitertem oder vergrössertem Umfange darstellen. Denn obwohl sich alle entgegengesetzte Typen in jeder einzelnen Nation wiederholen, so ist doch der Italiener dem Engländer gegenüber ein Idealist, während dieser sich als Realist darstellt, oder umgekehrt der Deutsche, mit dem Polen verglichen, ein Realist, während dieser sich als Idealist erweist. — Dies hat zur Folge, dass die grossen nationalen oder Volkspersönlichkeiten, ebenso wie dies von den Typen in ihrer auf das Individuum beschränkten Erscheinung geschah, die Ursache einer ohne sie unmöglichen Steigerung der einen durch die andere und hierdurch der Grund eines abermaligen beschleunigten Fortschrittes aller Entwickelung in Kunst, Religion und Wissenschaft sind. Gesetzt z. B. die ganze Welt bestünde ausschliesslich aus Engländern oder sie bestünde ausschliesslich aus Franzosen, wie viel langsamer würde die Entwickelung in allen Geistesfächern vor sich gehen, als dies bei der geistigen Reibung der verschiedensten Völker aneinander möglich ist.

Was wäre ferner wohl an die Stelle der nationalen Begeisterung zu setzen, oder durch welche andere, aber ähnlich allgewaltige und in gleicher Weise praktische und ethische Resultate zeugende Idee wären die Völker für den Verlust ihres Geist und Herz erwärmenden nationalen Bewusstseins zu entschädigen? Giebt es irgend ein Ideal, das einem nicht durch subjectives Theoretisiren oder missverstandene Wahrheiten verwirrten Menschen so theuer zu sein vermag, wie sein Vaterland? Oder giebt es, nächst der Liebe für die eigene Familie, eine Liebe, die so tief mit unserem Herzen verwachsen ist, wie die für die Nation, der wir angehören? Und ist diese Liebe, indem sie unser Herz und unsere Theilnahme für das ausser uns Lebende, selbst noch über die Schranken der Familie, erweitert, nicht die einzige mögliche Vorbereitung zu einer Liebe, die die gesammte Menschheit umfasst? Jeder andere Fortschritt zu der Menschheits-Idee wäre unvermittelt und unorganisch, oder involvirte einen Sprung aus gegebenen Bedingungen und realen Verhältnissen in's Leere und Abstracte.

Ist aber der Antheil an den Geschicken und dem Geistesleben unserer Nation die einzige mögliche Brücke, auf der unser Gefühl für den Kreis unserer Nächsten sich zu einer Theilnahme an unserem ganzen Geschlechte zu erweitern vermag, so wird es auch klar, warum die Menschheits - Idee kein Aufgeben unseres nationalen Bewusstseins von uns fordert. Denn so wenig, der

Liebe zur Menschheit halber, die Liebe zur Familie aufzugeben ist, so wenig fordern Philanthropie und Humanität ein Aufgeben der Liebe zu unserer Nation von uns. Diejenigen, die solche Ansprüche an uns erheben, proclamiren charakteristischer Weise zugleich die Abschaffung der Ehe und die Aufhebung des Eigenthums, d. h. also die Auflösung aller gesellschaftlichen Ordnung und Freiheit, welche ebensowohl auf der Familie, wie auf dem nationalen Staat — dem einzigen wirklich lebensfähigen unter allen — sich auferbaut und ruht.

Man mag hieraus entnehmen, welche unendliche Bedeutung die Nationen auch für die Kunst, die ja dem Leben der Völker, und daher auch ihrer nationalen Eigenthümlichkeit den Spiegel vorhält, besitzen. Ist doch auch alle Kunst wesentlich eine nationale und vermag sich gerade nur dadurch, dass sie volksthümlich, d. h. eben national ist, erst wiederum bis zu einer allgemein menschlichen Bedeutung zu steigern. Selbst der universellste Künstler ist zuerst, wie wir bereits gesehen haben, national und wirkt anfänglich am stärksten durch diejenigen Eigenthümlichkeiten auf die Menschen, die er mit seiner Nation theilt. Denn ebensowohl das, worin ein Volk sich in einem solchen Künstler wiederfindet und auf seinem höchsten Gipfel erblickt, wie das, was fremde Völker vorzugsweise an demselben reizt und wodurch er ihnen neue Welten erschliesst, ist das Nationale in ihm.

Der Einwurf, dass sich gewisse Kunst-Style bei allen Völkern, ohne Rücksicht auf ihre Nationalität, in gleicher Weise wiederfinden, widerlegt unsere Behauptungen keineswegs. Ebenso wie die Völker in politischer Wechselwirkung zu einander stehen und wie das eine Volk gewisse staatliche Einrichtungen von dem anderen annimmt, ohne desshalb seine nationale Eigenthümlichkeit aufzugeben oder einzubüssen, sehen wir auch gewisse, in diesem oder jenem Volke zuerst sich geltend machende Kunst-Style sich über benachbarte Nationen verbreiten. Wie aber der von den Engländern geschaffene constitutionelle Staat ein anderer in England, Frankreich, Schweden und Deutschland ist, so sehen wir auch den von den Italienern ausgehenden Renaissance-Styl eine andere nationale Form in Frankreich wie in Italien gewinnen, oder die von den Franzosen ausgehende Gothik sich, je nachdem Deutsche, Engländer, Italiener oder Spanier sich diesen Styl aneignen, in einem nationalen Sinne umgestalten.

Nach allem Gesagten dürfte es wohl nicht überflüssig erscheinen, die hervorragendsten Nationen Europa's hier schliesslich noch einer besonderen Revue, bezüglich ihrer durchschnittlich so oder so hervortretenden besonderen Geistesform und ihrer durch diese

bedingten künstlerischen Anlage, zu unterwerfen. Die Bedeutung der Typen für die Menschheit wird hierbei abermals stark hervortreten und sich besonders darin spiegeln, dass sich uns auch die Nationen, indem wir sie einzeln besprechen, als gleichsam in's Kolossale vergrösserte Typen darstellen. —

Der Engländer ist durchschnittlich ein Vertreter des objectiven Realismus. Daher ist seine Theilnahme in erster Linie dem Positiven, dem Wirklichen, und der ihn umgebenden Welt zugewandt. Da er ein Insulaner ist, so richtet sich sein realistisches Interesse zunächst auf den Ocean und dessen Küsten, Häfen und Inseln, auf Handel und Schifffahrt, auf die Erforschung des Innern der unzugänglichsten Continente, oder das Vordringen in die entlegensten und gefährlichsten Meere, so wie auf die Gründung von Colonien und die Herstellung enger Verbindungen und Beziehungen derselben mit dem Mutterlande. Im Innern seines Landes treibt ihn die gleiche Anlage zu der Entfaltung der grossartigsten Erwerbsthätigkeit und Industrie, zu der Errichtung von Fabriken, zu der Ausbeutung der Schätze seines Bodens und seiner Berge, zu den mannigfaltigsten praktischen Erfindungen, darunter die der Dampfmaschine und der Anwendung der Dampfkraft als Verkehrs- und Productionsmittel, zum Bau kühner Verbindungsstrassen und der durch sie geforderten Brücken, Viaducte, Tunnel u. s. w.

Andererseits aber acceptirt er auch das Ideal und die idealen Bedürfnisse der Menschheit als ein Gegebenes und Wirkliches. Jedoch sucht er vorzugsweise die praktische, oder der Welt nützliche und wohlthätige Seite idealer Principien zur Geltung zu bringen, während er das Essentielle derselben entweder gern, als ein menschlicher Forschung Unzugängliches, auf sich beruhen lässt, oder als ein Ueberliefertes und sich seit Generationen Behauptendes — daher gewissermaassen wiederum als ein Gegebenes und Reales — hochhält und respectirt. Doch gilt dies alles nur unter der Voraussetzung, dass keine idealen Anforderungen in unmittelbarem Widerspruche mit seinem gesunden Menschenverstande, oder zum Nachtheil seiner weltlichen Interessen und seiner persönlichen Freiheit an ihn erhoben werden.

Bei einem in solcher Weise nach beiden Seiten hin ziemlich unbeschränkten Blick und der festen Basis, die seinem Charakter, der immer vom Gegebenen, daher zunächst von der eigenen Person und deren Wohlbefinden ausgeht, die reale Welt verleiht, erklärt sich's völlig, dass der Engländer der Vater des modernen Staates und der bürgerlichen Freiheit geworden ist. Dies wird noch deutlicher, wenn wir uns zugleich seiner oben erwähnten Neigung erinnern, seinen Idealismus unmittelbar zu verwerthen. Er bildete

in Folge derselben jene Humanität aus, die das englische Volk in seinen hervorragendsten Geistern zu einer aufrichtigen Bekämpfung der Sklaverei und einer toleranten Behandlung der Religionen und Sitten der seinem Scepter unterworfenen Nationen trieb. Einem solchen Charakterzuge verdanken auch das Weib und die Ehe die hohe Stellung und Bedeutung, die ihnen in England zukommt. Auch dass dem Engländer sein Protestantismus das Mittel seiner völligen staatlichen Emancipation von Rom und einer freien Regierungsform geworden, seine protestantischen Missionen in den fernsten Welttheilen, seine unentgeltliche Verbreitung der Bibel über alle Länder u. s. w., stammen aus seiner praktischen Idealität, während wiederum die gesunde Objectivität, mit der er die Welt erfasst, ihn, trotz seines hohen Selbstgefühls, davor schützt, die übrigen Völker so weit zu übersehen, um sich, gleich Russen und Franzosen, für die allein zur Herrschaft berechtigte, oder die Cultur aller anderen in sich vereinigende Nation zu halten.

Den Grundzügen einer solchen tüchtigen Volkspersönlichkeit gemäss gestaltet sich denn auch die Entwickelung der Künste bei den Engländern.

Die Poesie ist, in ihrer emancipirtesten Gattung oder reinsten Form: der epischen, nächst der Plastik, diejenige Kunst, welche am entschiedendsten bei der Natur, beim wirklichen Leben, so wie beim Geschichtlichen und Ueberlieferten, mit einem Worte, also beim Gegebenen anknüpft. Darum entwickelt sich die Poesie bei den Engländern in einer fast die übrigen Künste dominirenden Weise. Und zwar nicht nur im Epos, oder dessen moderner Umbildung, dem Roman, daher durch einen Chaucer,*) Milton, Pope, Dryden, Goldsmith, Walter Scott, Dickens und Bulwer, sondern auch in dramatischer und epischer Form. Und wenn Cervantes der Schöpfer des Romans in dessen volksthümlicher Gestalt ist, so darf man Walter Scott den Vater des vorwaltend aristokratischen Romans nennen. Das Drama endlich, welches wir den Engländern verdanken, ist nicht, wie die antike Tragödie, halb mythologisch oder ausschliesslich pathetisch und daher von der Wirklichkeit oder dem alltäglichen Leben abschweifend, sondern steht recht eigentlich auf dem Boden der Geschichte und mitten im wirklichen Leben. Es ist somit wenigstens ebenso plastisch und geht zum mindesten ebenso sehr vom Realen aus, wie das Epos und der Roman. — Es ist ferner bemerkenswerth, dass auch durch die, der englischen Geschichte entnommenen Königsdramen Shakespeare's ein echt epischer Zug geht, so

*) Chaucer zählen wir seiner von epischem Geist erfüllten *Canterbury Tales* halber zu den Epikern.

wie, dass sich die hervorragendsten Dichtungen Lord Byron's, sein *Don Juan*, *Corsar*, *Lara*, *Childe-Harold*, *Mazeppa*, *Gefangener von Chillon* u. s. w., obwohl eine lyrische Stimmung in ihnen vorwaltet, in ein episches Gewand kleiden.

Es könnte auffallen, dass sich nicht in gleicher Weise, wie die epische und dramatische Poesie, auch die Plastik bei den Engländern entwickelte. Hierzu mögen aber sowohl die in Folge seiner oceanen Stellung ruhe- und rastlose Thätigkeit des Britten, welche zugleich seine Anwesenheit auf dem ganzen Erdballe fordert, wie sein nebliges und der Aufstellung von Statuen unter freiem Himmel ungünstiges Klima das Ihre beigetragen haben. Ferner auch die, im Verhältniss z. B. zum classischen Alterthum, mehr auf innerliche künstlerische Gestaltung drängenden Einflüsse des Christenthums, welche besonders in der Form des Protestantismus, einer Entfaltung der Sculptur keinen Spielraum gewährten. Demungeachtet zeigen die dem Mittelalter angehörenden geistvollen Statuen Heinrich's III. und der Eleonore, sowie viele der Sculpturen an den im Style der normännischen Gothik gehaltenen Kathedralen, dass es den Engländern auch an Begabung für diese Kunst nicht etwa mangelt, obwohl die besten Erzeugnisse derselben nicht der Gegenwart, sondern der Vergangenheit angehören. —

In der Malerei finden wir diejenigen Zweige, welche eine ideale Richtung nehmen, daher besonders religiöse und Stimmungsbilder, höchst spärlich entwickelt. Dagegen gelangten gewisse, das Leben und die Wirklichkeit spiegelnde Gattungen dieser Kunst, daher vorzugsweise das *Portrait* (Reynolds, Gainsborough), die *Thiermalerei* (Landseer), satyrische Schilderung der Sitten und das Genre (Hogarth, Wilkie, Webster und Frith), Darstellungen aus dem Seeleben, so wie Jagd- und Landschaftsbilder (Turner), letztere häufig auch als Aquarelle, welche einer Steigerung in's Hoch - Ideale weniger günstig sind wie Oelbilder, bei ihnen zu einer reichen Blüthe.

Am deutlichsten aber tritt der objective Realismus des englischen Volkscharakters in dem Verhältnisse desselben zur Tonkunst hervor.

Wir wissen, dass die Tonkunst die vom Realen und von aller Gegenständlichkeit losgelösteste unter den Künsten ist. Sie muss daher einer auf das Wirkliche und Gegenständliche gerichteten Geistesanlage ferne stehen. Dem entsprechend sind die Engländer, was ihre schöpferische oder dichterische Thätigkeit in der Tonkunst anbetrifft, eines der am wenigst begabten Völker Europa's. Denn wie hoch man auch Purcell's Bedeutung (1658—1695) anschlagen möge, er erscheint weder hinreichend gross, um ihn den musikalischen Heroen des 16. und 17. Jahr-

hunderts anderer Nationen an die Seite zu stellen, noch hat er eine fortzeugende Kraft entwickelt, die im Stande gewesen wäre, eine nationale englische Tonschule zu begründen. Die unter den Engländern erstandenen Componisten sind — selbst nur mit den Tondichtern der Franzosen verglichen — untergeordneter Art und beschränken sich meist auf Nachahmung fremder Schulen und Meister.

Anders aber verhält es sich mit der Empfänglichkeit der Engländer für Musik.

Es ist ganz der Natur des objectiven Realismus gemäss, der, falls er auf irgend einem besonderen idealen Felde nicht mehr productiv zu sein vermag, doch immer noch der Wahrnehmung und Anerkennung des sich dort aussprechenden Poetischen fähig bleibt, sich, einer so hochidealen Kunst wie der Musik gegenüber, auf das Geniessen und Empfangen zu beschränken. Gerade weil es seinem Wesen widerspricht, selber in der Musik eine bedeutungsvolle schöpferische Thätigkeit zu entfalten, bleibt der Engländer um so empfänglicher und objectiver, wo es sich um das von Anderen Geschaffene, also wieder um ein unleugbar Existirendes und Gegebenes handelt. In gleicher Weise bezeichnend ist es, dass unter allen Gattungen, in welchen andere Nationen in der Tonkunst Grosses hervorgebracht haben, die Neigung des Engländers sich just derjenigen zuwendet, die, vermöge ihres epischen, oder darstellenden und bei grossen Ueberlieferungen anknüpfenden Charakters, abermals seiner Gesammtanlage am nächsten steht: wir meinen dem Oratorium.

Auf diese Weise erklärt es sich, warum der Vater des musikalischen Epos, warum Händel, der die epische Form eigentlich erst für das Oratorium festgestellt und zu ihrem gewaltigsten Ausdruck gebracht, der gefeierteste Tondichter des gesammten englischen Volkes geworden ist. Und zwar in dem Grade, dass gewissermaassen die liebenswürdigste und verzeihlichste Verwechslung im Geiste der Engländer vorging, eine Verwechslung, die sie den deutschen Meister völlig als den ihren, völlig als ihren grossen National-Componisten ansehen lässt. — Dies beweisen unter anderem, und abgesehen von dem nie unterbrochenen Händel-Cultus aller englischen Gesangvereine, neuerdings auch wieder die an grossen Festtagen der Nation im Glaspalast zu Sydenham oder bei den Musikfesten zu Birmingham und Manchester stattfindenden Monstre-Aufführungen der Oratorien Händel's, so wie die in weit früherer Zeit stattgefundene Aufstellung seines Denkmals in Westminster, dem *Campo santo* der Engländer.

Ausser Händel wurden auch Haydn und Mendelssohn und zwar ebenfalls früher in England, wie im eigenen Vaterlande allgemein anerkannt, und es ist hierbei wiederum charakteristisch,

dass auch die beiden zuletzt genannten Meister vorzugsweise gerade das Oratorium, sowie Haydn die demselben durch ihren epischen Geist verwandte Sinfonie vertreten. London zählt unter seinen musikalischen Vereinen jetzt auch einen zu Ehren Sebastian Bach's gegründeten Bach-Verein, eine Erscheinung, an die in Paris wahrscheinlich noch nicht so bald zu denken ist. In ähnlicher Weise zeichnen sich die Engländer auf kritisch-musikalischem Felde aus. Wir finden unter ihnen mehrere bedeutende Musik-Historiker*) und die vom Londoner *Athenäum* schon vor dreissig Jahren gebrachten Kritiken Chorley's, die seitdem weder durch vorüberrauschende Zeitströmungen und blendende musikalische Meteore, noch durch leidenschaftliche Angriffe auf ihren Autor zu beeinflussen waren, übertreffen an gesundem und reifem Urtheil selbst das meiste in Deutschland in dieser Beziehung Geleistete.

Dem Engländer steht der Italiener gegenüber. Wie jener den objectiven Realismus, so personificirt der Italiener den objectiven Idealismus unter den Nationen.

Fassen wir den italienischen Volkscharakter in seinen allgemeinsten Umrissen auf, so bemerken wir, dass der Italiener, trotz seiner vorwiegenden Idealität, genügende Objectivität behält, um auch die reale Welt in ihrer selbständigen Bedeutung zu würdigen. Dies zeigt sich im Individuum in der Angelegentlichkeit, mit der dasselbe seinen persönlichen materiellen Vortheil zu wahren weiss; bei der Nation in der imponirenden Stellung, die z.B. die beiden handeltreibenden Republiken Genua und Venedig zu ihrer Zeit einnahmen. Sie waren die Vermittlerinnen zwischen Orient und Occident, ihre Flaggen wehten auf allen Punkten des Mittelmeeres, ihre blühenden Colonien bereicherten das Mutterland, das seinerseits wieder die ihm zugeführten Schätze dem Norden vermittelte. Die Stellung, die England jetzt im Grossen einnimmt, nahm somit Italien durch seine Handelsrepubliken damals für einen kleineren Umkreis ein. Was aber beide Nationen wiederum in einer für ihre verschiedene Anlage charakteristischen Weise unterscheidet, ist die geringe Neigung des Italieners zur Auswanderung. Auch noch der objective Idealismus strebt im Ganzen mehr nach einer Verwirklichung des ihm vorschwebenden Ideals in einer inneren, als in der ihn umgebenden äusseren Welt, während der Idealismus des objectiven Realisten in der Herrschaft und Ausbeutung der Schätze der wirklichen und realen Welt vorzugsweise sein Ziel sucht. — Wir finden demungeachtet den Italiener nicht ganz ohne allen Auswanderungstrieb und ist derselbe jedenfalls bei ihm stärker,

---

*) Howkins und Burney.

wie bei dem Franzosen und Polen. Denn während es den Franzosen bis heute noch nicht gelungen ist, Algier in einer Dauer verheissenden Weise zu colonisiren, sehen wir die Italiener in Buenos-Ayres und in den La-Plata-Staaten festen Fuss gewinnen.

Auch hier bestätigt es sich also wieder, dass den objectiven Charakterformen hinreichende Freiheit des Blickes bleibt, um ihr Gegenüber zu gewahren und eine der ihrigen entgegengesetzte Weltanschauung bis zu einem gewissen Punkte hin vorurtheilslos zu würdigen und zu adoptiren. Denn der Italiener lässt neben seinem idealen Grundzug auch eine stark realistische Ader gewahren. Kommen jedoch beide Grundanlagen in ihm zum Conflict, so siegt meist sein Idealismus.

Unter den vielen Beweisen hierfür müssen wir uns mit einem einzigen begnügen. — Es ist bekannt, welche Mühe Oesterreich sich gab, die Lombardo-Venetianer, durch eine materielle Bevorzugung ihrer Provinzen vor den meisten übrigen des Kaiserstaates und durch die Darbietung grosser äusserer Vortheile, zu gewinnen. Italien war bis zum Jahre 1859 ein Bild politischer Zerrissenheit und Ohnmacht. Demungeachtet erschien es den genannten Italienern ein grösseres Glück, diesem zerrissenen und auch in Bezug auf Handel und Industrie gänzlich darniederliegenden Italien anzugehören, als, um der grossen materiellen Vortheile willen, die ihm Oesterreich bot, sich diesem anzuschliessen. Wie stark sein Idealismus hierbei hervortritt, wird erst ganz deutlich, wenn wir uns z. B. der ähnlichen Lage der Elsässer erinnern, die zum Theil mit um der materiellen Sicherheit und Vortheile willen, die ihnen Frankreich bot, ein Aufgeben ihrer Nationalität dem Streben nach Wiedervereinigung mit ihrem politisch so lange zerrissenen und ohnmächtigen Vaterlande vorzogen.

Aus dem Gesagten wird uns zugleich die besondere Natur des Idealismus des Italieners deutlich. Der Gegenstand desselben ist weniger die Religion, als die Grösse des eigenen Volksthums; was von Gefühlen und Gedanken in ihm lebt, strebt aus demselben Grunde mehr nach einer Verkörperung durch die Künste, als nach einer Darlegung durch die Philosophie und im Abstracten. — Ein überzeugender Beweis hierfür ist der baldige Umschlag des Papstthums in das Weltliche und seine Wiederanknüpfung bei antiken oder mythologischen Traditionen. Männer wie Dante und Giordano Bruno fassen zwar das religiöse Ideal in einer tieferen Weise, doch stehen sie ihrem Volke in seiner Gesammtheit nicht nur als Ausnahmen gegenüber, sondern nehmen immer zugleich auch eine politische und nationale Richtung. — Auch die verhältnissmässige Theilnahmlosigkeit für die deutsche Reformation, die doch die

meisten anderen Völker-Europa's bis in das innerste Mark erschütterte, ist ein weiterer Beleg für unsere Anschauung, um so mehr, da diese Gleichgültigkeit nicht etwa in einem fanatischen Katholicismus, sondern eher in einem oberflächlichen Antheil an religiösen Fragen überhaupt seinen Grund findet. Wenn auch die Ketzerverfolgungen zum grossen Theil von Rom ausgingen, so nahm doch das italienische Volk, als solches, niemals einen ähnlich bigotten Antheil an der gewaltsamen Ausbreitung des vermeintlich einzig wahren Glaubens und an der Ausrottung anders Denkender, wie z. B. die Spanier. Selbst einzelne Päpste: wie Gregor der Grosse und Ganganelli, oder Leo X. und Julius II., lassen uns einen für ihre Zeit verhältnissmässig erhabenen und aufgeklärten Geist, oder eine universelle, nach gewissen Seiten tolerante und an die Weltanschauung der Humanisten streifende Bildung gewahren. Und auch heute noch finden wir viel strengere und im Sinne der Kirche bessere Katholiken in Deutschland, Frankreich und Polen, als in Italien. Es liegt weit mehr in der Natur des Italieners, sich sein religiöses Ideal in einem antiken Sinne zu vermenschlichen, und aus diesem Grunde mussten denn auch die Künste, und unter ihnen wiederum vorzugsweise die bildenden, bei einem so gearteten Volke eine besonders günstige Stätte finden. Gedenken wir nun noch des herrlichen Landes und Klimas, der fast insularen Lage der appeninischen Halbinsel im schönsten Meere der Welt, der classischen Profile seiner Gebirge und Vorgebirge und der plastisch schönen Durchbildung ihrer Massen, oder seines ewig blauen Himmels und der energischen Schatten und Lichter seiner Sonne, so kann es uns nicht mehr überraschen, dass wir dem Italiener in derselben Weise die moderne Kunst verdanken, wie dem Engländer den modernen Staat. Wir beziehen hier freilich das Wort „Kunst" zunächst auf Malerei, Sculptur und Architektur, aus denen die Italiener, bei der Berührung der Kunstblüthen zweier Weltzeitalter im 16. Jahrhundert, den Styl der *Renaissance* hervorbildeten, der, wenn wir an den *Dom* von *Florenz* und an die *Peterskirche* zu *Rom* denken, und in Verbindung mit den Namen eines Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael, Titian, Veronese, Ghiberti wohl unser obiges Wort, bezüglich der durch die Italiener in den bildenden Künsten hervorgerufenen Umwälzung, rechtfertigt.

Im Mittelalter, so wie im 16. und 17. Jahrhundert concentrirte sich die Idealität der Italiener fast ausschliesslich auf das, was sie in den Künsten leisteten; mit dem stärkeren Erwachen des Nationalitäts-Bewusstseins in Europa dagegen überwog die Begeisterung für das eigene Volk und Land. Sie kann sogar in einzelnen Individuen zum Fanatismus werden, aus welchem

Grunde noch heute kein anderes Volk Europa's so bereit ist, durch Dolch und Gift politische Rache zu üben, wie der Italiener.

Bei der Betrachtung der Entwickelung der schönen Literatur durch die Italiener bemerken wir zunächst den Unterschied mit der gleichen Entwickelung in England, dass, während die Poesie dort vorwaltend dramatisch und episch war, sie bei den Italienern vorwaltend episch und lyrisch auftritt. Die schöne Literatur der Italiener knüpfte bekanntlich bei der provençalischen Lyrik an, unter deren Nachahmern sich Dante's Freund Cavalcanti auszeichnete. Auch ein grosser Theil der lateinischen Hymnen der katholischen Kirche ist von Italienern gedichtet. So wird z. B. dem Mönche Jacopone da Todi (gest. 1306) das *Stabat-Mater* zugeschrieben. Die vollendetste Form des lyrischen Gedichtes, das *Sonett*, ist ebenfalls eine Schöpfung der Italiener und die Bedeutung Petrarca's für dasselbe allgemein gewürdigt. Auch Tasso war eigentlich zum lyrischen Dichter geboren und sein der Form nach episches Gedicht *Gerusalemme liberata* ist nur ein Beweis dafür, wie wenig das Epos seiner Natur gemäss war. Mehr epischen Gehalt besitzt Ariosto's *Orlando furioso*, während Dante's *göttliche Komödie* wieder völlig von lyrischem Geiste durchdrungen ist und selbst Boccaccio's Novellen, im Vergleich mit den Romanen der Engländer, die epische Form in einem sehr verkleinerten Maassstabe gewahren lassen. Unter den Lyrikern Italiens haben wir ferner auch Michel Angelo und die zu ihrer Zeit berühmte Vittoria Colonna zu nennen. Carlo Gozzi's *Märchenspiele* endlich zeigen schon durch ihre Namen eine lyrische Natur, und ein Dramatiker wie Alfieri hält bei allem Talente doch keinen Vergleich mit dem grossen dramatischen Dichter Englands aus.*)

In ähnlicher Weise wie ein solch episch-lyrischer Charakter der Poesie, der Natur des objectiven Idealismus gemäss ist, entspricht derselben andererseits die hohe und unvergleichliche Entwickelung, welche die Malerei in Italien nahm und ihr dort die Stellung einer dominirenden Kunst verlieh. Wir wissen, dass die Malerei der Musik, sowie überhaupt einer lyrischen Empfindungsweise weit näher steht, wie die Sculptur. Es kann uns daher nicht überraschen, dass sie der künstlerischen Anlage der Italiener ihren glänzendsten Aufschwung verdankt. Dagegen ist

---

*) Eine Gegenüberstellung Byron's und Dante's lässt die qualitative Verschiedenheit der Geistesnatur der Nationen, denen beide Dichter angehören, deutlich hervortreten. Byron, obwohl Englands grösster Lyriker, neigt zu der Behandlung epischer Gegenstände und kleidet sich in epische Formen; Dante, obwohl Italiens grösster Epiker, wirkt vielfach in einem schwungvoll oder leidenschaftlich lyrisch bewegten Sinne. —

diese Anlage nicht subjectiv genug geartet, um auch die Musik und die Architektur in den beiden Gattungen zu ihrer höchsten Blüthe zu treiben, in denen sie den Rang völlig emancipirter oder selbständig gewordener Künste behaupten. Wir meinen in der *Gothik* und im *polyphonen Styl*, welcher letztere ebensowohl die Instrumental- wie die eigentliche Chormusik umfasst. Zwar scheinen dieser Behauptung, so weit sie die Architektur betrifft, die gothischen Dome von *Mailand*, von *Siena*, von *Orvieto* und Kirchen wie *St. Petronio zu Bologna*, *Certosa zu Pavia* — im Felde der Tonkunst dagegen die grossen polyphonen Chorcompositionen eines Palestrina, Gabrieli, Scarlatti und Lotti zu widersprechen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass beide Style einerseits nicht in Italien gewachsen sind, sondern aus Deutschland und Frankreich und von den Niederlanden her über die Alpen drangen und dass andererseits, ebensowenig wie die Wurzeln, die Culminationspunkte der Entwickelung beider Kunst-Gattungen in Italien zu suchen sind. Darum hält denn auch der Dom zu Mailand ebenso wenig einen Vergleich mit dem *Kölner Dom*, wie die Polyphonie der grossen Meister Scarlatti und Lotti einen Vergleich mit der Polyphonie Sebastian Bach's aus. Die Italiener entwickelten in der Musik bis in die Gegenwart vorzugsweise die Melodie und zwar in der Form des, die übrigen Stimmen beherrschenden *Discant*, während sich bei ihnen, der Harmonie gegenüber, ursprünglich die Neigung zeigt, dieselbe mehr als Masse, wie in detaillirter Gliederung, wirken zu lassen. Die Meister der venetianischen Tonschule, der ältesten Italiens, liefern hierfür sprechende Belege. An die Stelle emancipirter Stimmen treten ihnen einander antwortende und sich ablösende Chöre. Sie gliedern daher mehr nach Massen, als in einer individualisirenden Weise. Demungeachtet sind Palestrina und die späteren grossen Tonmeister Italiens im 16. und 17. Jahrhundert in der Polyphonie so weit gekommen, dass ihnen, wenn Deutschland nicht einen Sebastian Bach hervorgebracht hätte, auch in dieser Beziehung unbedingt die Palme zuzuerkennen sein würde.

Der objective Realist und Idealist besitzen, trotz ihres durchschnittlichen Gegensatzes, Berührungspunkte. Wir finden sie daher auch beim Engländer und Italiener. Der Italiener überschätzt sich ebenso wenig, wie der Engländer und ist ebenso wenig, wie dieser, blind für die, seine eigenen Verdienste in mancher Beziehung übertreffenden Verdienste anderer Nationen. Er schaut gleich dem Engländer mit gesunden offenen Sinnen in die Welt, die er sich ebenfalls anzueignen strebt; doch will er dieselbe seinerseits mehr geniessen, während der Engländer mehr darnach strebt, sie

seinen Ansprüchen gemäss umzugestalten und durch andauernde Kraftanstrengung sich immer wieder zu erobern und zu erhalten. Selbst die Stellung der Frauen und der Ehe bei den Italienern ist, wenn auch nicht eine gleich hohe wie in England, so doch eine weit reinere, wie bei den übrigen Romanen. Denn wir dürfen die lockere Moral gewisser, während der politischen Ohnmacht des Landes verkommener Klassen des wohlhabenden italienischen Bürgerthums und die ungesunde Anschauung, die dort den *Cicisbeo* duldet, nicht mit dem gesunden Geiste verwechseln, der im Volke lebt. In den grösseren Städten Italiens giebt es zwar Courtisanen, aber keine Verderbniss der unteren Klassen, die, wie in Frankreich und Spanien, ein Grisettenthum, oder noch Schlimmeres ermöglichte. Der Dolch, den die Römerin oder Neapolitanerin aus dem Volke in ihrem Gürtel trägt, um jede Untreue sofort zu rächen, die fast immer unmittelbar erfolgende Tödtung des Mädchens, das die Treue bricht, durch den Liebenden, sind nicht immer Märchen, sondern finden ihren Grund ebenso sehr, wie in dem heissen Blute des Italieners, in seinem reinen Sinne.

Als einen weiteren Berührungspunkt des italienischen Nationalcharakters mit dem englischen haben wir noch die Stellung des italienischen Adels anzuführen, der, ebenso wie der englische, sich durch eine höhere Bildung, als der Adel der meisten übrigen Nationen Europa's, sowie durch eine weniger höfische, als wahrhaft nationale Gesinnung auszeichnet. Wir finden darum auch unter ihnen zu allen Zeiten die hervorragendsten Beschützer und Förderer des italienischen Kunstlebens, sowie bis auf unsere Tage die wärmsten und zu jedem Opfer bereiten Freunde der Freiheit und Unabhängigkeit ihres Vaterlandes. In Beziehung auf Humanität und Emancipation von Standesvorurtheilen ist der italienische Adel dem englischen selbst noch überlegen. Wir finden auch bei ihm jenen schönen Zug, in jedem Einzelnen seinen Bruder zu sehen und, ungeblendet von allen äusseren Unterschieden, überall nur den Menschen zu erkennen und zu würdigen, der die Italiener, da er sich auch im Volke und in den fortgeschrittensten Klassen des Bürgerthums zeigt, zu einer der liebenswürdigsten Nationen der Erde macht.

Wie wir in Engländern und Italienern die nationale Personificirung des Realismus und Idealismus in deren objectiver Form kennen lernten, so erblicken wir in Russen und Spaniern Volkspersönlichkeiten, die den Realismus und Idealismus in der subjectiven Form beider vertreten. Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass Engländer und Italiener, die geistig einander Gegenüberstehenden und sich Ergänzenden, auch geographisch einander gegenüberstehen, nämlich im Norden und Süden des Centrums

von Europa, und dass ebenso Russen und Spanier eine solche entgegengesetzte Stellung behaupten, indem sie den äussersten Osten und Westen des Längendurchschnittes unseres Erdtheils einnehmen. —

Der subjective Realismus, den der Russe durchschnittlich gewahren lässt, zeigt sich vornehmlich in der Ueberzeugung, dass den Slaven allein die Zukunft und mit ihr die Weltherrschaft gehöre und dass er selber, als der Führer seiner Race, die Idee eines panslavistischen Weltreiches zu verwirklichen habe. An diesem Glauben hängt er mit solchem Fanatismus, dass ihm die, dem Naturrechte nach, gleichen Ansprüche der übrigen Nationen auf Unabhängigkeit und Selbständigkeit nicht nur nichts gelten, sondern fast wie eine Anmaassung erscheinen. Daher sieht er auch nicht ein, dass er, indem er den Umfang seines ohnehin schon übergrossen Reiches immer noch weiter auszudehnen strebt und zu so manchem fremden Volkselement, das seine Grenzen bereits einhegen, abermals fremdes Volksthum hinzufügt, das endliche Auseinanderfallen einer solchen ungeheuren Ländermasse in ihre ursprünglichen Elemente selber am eifrigsten fördert. —

Sein subjectiver Realismus zeigt sich ferner in seiner durchschnittlichen Verachtung aller idealen Ansprüche des Menschen. Erhebt er doch nicht einmal für seine Person gewisse höhere ideale Forderungen, wie sollte er sie an Anderen dulden? — Der Gedanke, der ihn völlig beherrscht, ist im Gegentheil ganz realistischer Natur und heisst: Die Herrschaft oder doch die dominirende Stellung Russlands, wenn nicht unter allen Völkern der Erde, so doch zum wenigsten in den beiden Erdtheilen Asien und Europa. Selbst seine Religion findet ihre hierarchische Spitze nicht etwa in einem durch die Tradition eingesetzten und geheiligten Stellvertreter Gottes, sondern in einem weltlichen Herrscher, in dem ersten Soldaten seiner Armee, im Czaren.

So begreift sich denn die naïve, weil ohne alle Gewissensregungen in's Werk gesetzte Tyrannei, mit der er es unternimmt, ganze Völker ihrer Religion, Sprache, Sitten, Gebräuche, Nationalität und ihrer theuersten politischen und geschichtlichen Ueberlieferungen zu berauben; d. h. aller der Güter, die mit den idealen Bedürfnissen der Menschen am innigsten zusammenhängen.

Die Folge einer solchen Charakter-Anlage für die Kunstentwickelung musste zunächst ein Verharren derselben auf deren untersten Stufen, sowie ein Vorherrschen barbarischer Formen und Ideen sein. Die letzteren zeigen sich besonders in der national-russischen Architektur und dem meist in derselben wahrnehmbaren Mangel einer aus innerer Nothwendigkeit hervorgehenden und daher freien organischen Gliederung. Die vielen bei-

einander hockenden Thürme und oft vergoldeten Kuppeln der meisten nationalen russischen Kirchen, sowie die an ihnen hervortretenden gewundenen und schnörkelhaften Formen entsprechen, wenn dergleichen auch in einzelnen Fällen, wie z. B. am *Kreml*, etwas phantastisch Märchenhaftes zu gewinnen vermag, im Ganzen doch einem das Barocke und Auffallende liebenden Geschmacke halb civilisirter Barbaren. Denn die Bedingung aller wahren Entwickelung der Kunst ist die Freiheit und der in ihr wurzelnde Glaube an das Ideal. Wir erblicken daher die Künste im eigentlichen russischen Volke nur auf ihren primitivsten Stufen, während sie sich in den Hauptstädten des Landes als ein durch fremde Nationen und deren Vertreter importirter Luxus darstellen.

Auch in den Fällen, in denen sich der Russe, sei es als Nachahmer fremder Nationalität, oder auch im Anschluss an sein eigenes Volksthum, bis zu wirklich künstlerischen Productionen zu erheben versucht, kennt er nur ein beschränktes Ideal, dasselbe subjectiv-realistische Idol, das ihn überhaupt beherrscht: sein Russland nämlich und den Czaren.

Die Tonkunst liefert hierfür ganz besonders sprechende Beweise. Die hervorragendsten russischen National-Componisten sind Lwoff, Bortniansky und Glinka. Lwoff's Ruhm gründet sich auf sein durch ganz Russland verbreitetes *Czarenlied*, Bortniansky's Compositionen sind zum grössten Theil zum Gebrauche des an der kaiserlichen Hofkapelle fungirenden Domchors geschrieben und Glinka's hervorragendstes Werk, eine Oper, trägt den Namen: „Das Leben für den Czaren." Auch die instrumentalen Compositionen des zuletzt genannten Componisten tragen ein nationales Gepräge, indem sie sich meist an die Motive russischer Volkslieder oder National-Tänze anschliessen. Doch liegt vielleicht gerade in diesem Anknüpfen an die naiven Elemente im russischen Volksleben der erste Keim zu wirklich selbständigen Leistungen in Russland, und ein Orchesterstück wie Glinka's *Kamarinskaja*, aus dessen reizendem Motiv und pikanten Rhythmen uns ein echt nationaler Geist anweht, macht hierzu fast schon den Anfang. —

Der subjective Idealismus des Spaniers zeigt sich zunächst in seinem fast übertriebenen und bis in die unteren Klassen hinabreichenden Selbstgefühl des Einzelnen; er übertrifft in dieser Beziehung fast noch den Russen, oder steht wenigstens nicht hinter ihm zurück. Hält er sich doch noch heute für eine der ersten, wenn nicht für die erste Nation des Erdbodens. Doch strebt er weniger, wie der egoistisch realistische Russe, nach Eroberung der Nachbarländer und Verwandlung ihrer Bewohner in Spanier, als nach einem, seinem innersten Wesen nach, idealen

Ziele: Nach der religiösen Vereinigung der Völker nämlich zu einer Heerde und unter einem Hirten. Aus diesem Grunde waren denn auch die Spanier von jeher das katholischeste unter den römisch-katholischen Völkern des Erdbodens, und aus einer solchen Charakteranlage erklärt es sich, dass die Errichtung des ersten protestantischen Gotteshauses (selbst nur in der bescheidenen Form einer Kapelle) erst nach der Vertreibung Isabellens II., also nicht vor der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, in Spanien möglich wurde. Auch die im Frühjahr 1868 in der Versammlung der Cortes beschlossene und von der Majorität unterstützte Resolution, dass Spanien seinen Ruhm nicht, wie andere Nationen, in Vergrösserung, sondern in der Vertheidigung des heiligen Vaters zu suchen habe, ist bezeichnend für den subjectiven Idealismus der Spanier.

Wie nun aber im einzelnen subjectiven Idealisten oder Realisten die menschliche Natur eine Befriedigung der Bedürfnisse derjenigen ihrer beiden Anlagen plötzlich und gewaltsam herbeizuführen pflegt, welche, zu Gunsten der anderen dominirenden Anlage, lange zurückgehalten wurde, so sehen wir auch den Spanier leicht aus einem Extrem in's andere fallen. Er kann, wie wir dies schon bei der Schilderung Pizarro's und Alba's wahrnahmen, mitunter ebenso geldgierig, sinnlich und grausam sein, wie er sonst im Ganzen vorwaltend edel und von einem idealen Ehrgeiz oder einer glühenden Schwärmerei beseelt ist.

Hieraus erklärt sich auch die Natur seiner Liebe zu den Frauen, die ebenso romantisch und phantasievoll, wie zu gleicher Zeit von verzehrender Sinnlichkeit erfüllt zu sein vermag. Aus einer solchen Anlage geht endlich auch ein Künstler, wie Murillo, hervor, dessen Madonnen ebensosehr gläubig verzückte, wie sinnlich schöne Weiber sind, oder der ebenso gern sich lausende Betteljungen und Obst verkaufende rothbäckige Kinder, wie Himmelfahrten und Verklärungen malt. — Finden wir doch eine ähnliche Neigung, in ein, eigentlich seiner Natur entgegengesetztes, Extrem umzuschlagen, auch beim gemeinen Russen, oder seinem Bruder, dem Don'schen Kosacken, der, trotz seiner Vorliebe für Krieg, Jagd, Pferde und Branntwein, oder für ruhigen Besitz, Familienleben, Landbau und trotz seiner Neigung, Andere, wo es sich um seinen pecuniären Vortheil handelt, zu überlisten, jenem fatalistisch religiösen Fanatismus zu verfallen vermag, der ihn ergreift, sobald sein Priester ihn ruft und ihn dem Feinde gegenüberstellt. Daher die eiserne Ruhe, mit der er sich auf dem Platze, den er in der Schlacht einnimmt, entweder behauptet, oder tödten lässt: Daher auch der Fanatismus, der ihn mit eigenen Händen Feuer an seine heilige Hauptstadt Moskau legen liess,

als ihm die Existenz seines Russlands und mit ihm die Existenz seiner Religion gefährdet schien. — Auch unter den Volkspersönlichkeiten berühren sich also, wie wir sehen, die Extreme, welchen letzteren ja, wie wir erfahren haben, der subjective Realismus und Idealismus in ihrer nationalen Personification weit näher stehen, wie bei ihrer Manifestation im Individuum.

Die Entwickelung der spanischen Kunst entspricht im Ganzen der Unterlage, die ihr durch den Charakter der Nation gegeben worden. Sie übertrifft freilich unendlich die Kunstentwickelung, die uns Russland gewahren liess. Dies hat jedoch seine Gründe ebensowohl darin, dass die Spanier seit viel längerer Zeit in die Reihe der Culturvölker eingetreten sind, wie darin, dass der subjective Idealismus der Kunstentwickelung überhaupt günstiger ist, wie der subjective Realismus.

Halten wir dies fest, so finden wir, mit Ausnahme eines einzigen Namens, auch in der spanischen Kunst überall die unübersteigliche Schranke, welche eine hochgesteigerte Subjectivität einer wahrhaft freien Kunstentwickelung entgegenstellt. Auch in der spanischen Poesie giebt katholischer Geist den Grundton der Empfindung an. Dies gilt ebensowohl von einem, als Talent betrachtet, so hochbegabten Dichter, wie Calderon, wie von Lope de Vega, der bekanntlich ein Mitglied der Inquisition war. Auch die bis zum gemeinen Mann hinab verbreitete Vorliebe für das Abenteuerliche, so z. B. die im sechszehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichende Schwärmerei aller Klassen der Bevölkerung für den phantastischen Ritter-Roman und seine Uebertriebenheiten, ist bezeichnend für den subjectiv-idealistischen Charakter des spanischen Volkes, der sich in der unsterblichen Figur des *Don Quixote* gewissermaassen selber parodirt. Und wenn der grosse Cervantes in jenem seinem berühmtesten Werke mit der inneren Freiheit des Genies die Nationalschwäche seines Volkes geisselt, so fällt doch auch er wunderbarer Weise in dieselbe so weit zurück, dass er nach dem Erscheinen des Don Quixote und mit derselben Feder, welche den tödtlichen Streich wider die Ritterbücher geführt, einen Roman von ebenso ausschweifender Natur schrieb, als diejenigen waren, welche den armen Junker von der Mancha um seinen Verstand gebracht hatten. Viardot nennt des Cervantes Roman *Persiles* mit Recht eine Gewebe in einander geschachtelter Episoden, toller Abenteuer, seltsamer Wundererscheinungen, falscher Charaktere und kränklicher Gefühle und macht darauf aufmerksam, dass der grosse Dichter, während er vom Don Quixote mit Bescheidenheit und mit fast verlegener Miene sprach, die Wunder seines Persiles der Welt mit Pomp ankündigte. Demungeachtet ist Cervantes gerade ein Beispiel dafür,

dass, wenn auch nicht die Mehrzahl der Künstler eines Volkes, so doch das vereinzelte Genie in Bezug auf seine Geburt kein Vaterland kennt, sondern überall möglich ist. Es wird ihm aber auch in diesem Falle, wie wir soeben gesehen, seine in der Nationalität wurzelnde besondere Bedeutung erhalten bleiben, und es wird daher, wo es sich dabei um Fehler handelt, auch diese mit seinem Volke theilen. Die Natur verfährt eben nicht pedantisch, oder nach einem System, sondern mit Freiheit und liebt daher zuweilen die Ausnahme. Vielleicht liegt es auch in ihrem Verfahren, die Heilung von Uebertriebenheiten, daher auch von einer Verirrung des künstlerischen Geschmackes, gerade durch dasjenige Volk erfolgen zu lassen, das hierbei am weitesten vom rechten Wege abgekommen war.

Freilich kann, wenn die Nation die Mutter der Typen ist, ein subjectiv realistisches Volk nicht das Universal-Genie aus sich gebären. Wir haben aber auch in Cervantes nicht das letztere, sondern jene Species des Genie's zu verehren, die wir früher als seine bedingte Form bezeichneten. Denn wenn der grosse Dichter auch zuweilen, wie in seiner Erzählung des nach Deutschland ausgewanderten Morisken Ricote,*) bis zur Höhe des allgemein Menschlichen sich erhebt, so besitzt doch auch er das ganze stolze Selbstgefühl, das den Spanier in Bezug auf seine Nation erfüllt, und auch über ihm wölbt sich jener alle Zweifel verbannende und darum wolkenlose tiefblaue Himmel des spanischen Katholicismus. Der Abstand einer solchen Persönlichkeit von einer subjectiv-realistischen Nation bleibt demungeachtet gross genug, um unsere Bemerkung, dass die Natur von ihren Gesetzen in einzelnen Ausnahmen abzuweichen liebe, zu rechtfertigen. —

Bezeichnend für die Anlage des spanischen Nationalcharakters ist auch die Stellung, die die Tonkunst in Spanien eingenommen hat. Es ist ein glänzender Triumph für den Geist der Musik, die man so oft fälschlich als ein dem extremen Subjectivismus und einer gewissen Hyper-Idealität besonders günstiges Gebiet dargestellt hat, dass sie bei dem spanischen Volke zu keiner besonders hervorragenden, oder selbständigen Entwickelung gelangt ist.**) Die beiden grössten Tonmeister Spaniens Cristofano Morales aus Sevilla und Tomaso Ludovico da Vittoria aus Avila sind nicht aus einer selbständigen spanischen Schule hervorgegangen, sondern fanden ihre Lehrmeister in Italien, wo-

---

*) *Don Quixote*, II. Cap. 54.

**) Wir sehen natürlich hier von aller Volksmusik ab, die ja keiner Nation mangelt.

selbst sie auch, Morales um 1540 zu Rom und Vittoria um 1575, als Kapellmeister an der dortigen Apollinariskirche, lebten und wirkten. Wenn nun aber die Musik die, einer schrankenlosen Subjectivität so günstige Kunst wäre, wie vielfach geglaubt wird, so hätten die Spanier, bei ihrer stark ausgeprägten subjectiv-idealistischen Anlage, das erste Volk der Welt im Gebiete dieser Kunst werden müssen. Hieraus geht hervor, dass die Idealität der Musik eine so reine und gesunde ist, dass eine echauffirte, übertriebene, oder fanatische Begeisterung wohl ein schwaches, oder vereinzeltes, nicht aber ein starkes, oder vielfaches Echo in ihrer Gefühlssphäre hervorzurufen vermag. Das Ideal, zu dessen Preise sie in die Leier greift, darf sich nicht allzuweit von einem naiven und rein menschlichen Verstehen und Empfinden entfernen, nicht auf Selbsttäuschung ruhen, sondern muss im Boden der Wahrheit wurzeln, in der menschlichen Natur und ihren Bedürfnissen seinen Grund finden, wenn das Ausserordentliche an den Tag treten soll.

Aus demselben Grunde trieb auch die nach Spanien dringende *Gothik* dort keine so reinen Blüthen, wie im nordöstlichen Frankreich und Deutschland, während die Sculptur charakteristischer Weise nur zu einer sehr mässigen und ebenfalls wieder von aussen, nämlich von Italien und Deutschland her beeinflussten Entwickelung gelangte. —

Obgleich, wie der Russe, vorwaltend subjectiv, erscheint der Spanier im Vergleich mit jenem doch (vorzüglich wenn wir ihn einzeln nehmen) zu seinem Vortheil. Dies findet seinen Grund darin, dass der subjective Idealismus seinen Repräsentanten — besonders wenn wir diese im eigentlichen Volke, d. h. beim Landmanne und Kleinbürger suchen — eine viel regere Empfänglichkeit für alles Poetische und meist auch weit gewinnendere Umgangsformen zu verleihen pflegt, als der subjective Realismus, mit dessen Wesen, wenn ihm auch eine für das Wohlbefinden der Welt meist höhere Bedeutung, als dem subjectiven Idealismus, innezuwohnen pflegt, sich doch leicht eine gewisse kalte Berechnung und Verachtung der Angehörigen anderer Nationen oder der Menschenwürde des Einzelnen verbindet.

An Russen und Spaniern haben wir warnende Beispiele, wohin ein subjectiver Realismus oder Idealismus nicht nur den Einzelnen, sondern auch ein Volk führen können. Die Spanier brachte ihre subjective Befangenheit zu dem Gedanken einer gewaltsamen Bekehrung aller Andersglaubenden.*) Die Russen führte

*) Loyola war ursprünglich ein spanischer Kriegsheld, den erst die

ihre selbstische Weltanschauung zu der Idee einer gewaltsamen Umwandelung aller Nichtrussen in Moskoviter und der Vernichtung nicht nur der staatlichen und nationalen Unabhängigkeit, sondern sogar der Sprache derselben. Beides sind ungeheuerliche, nie zu verwirklichende Dinge, zu denen nur die ausgeprägteste Einseitigkeit und eine durch dieselbe erhitzte Phantasie, oder ein durch sie hervorgerufener nationaler und religiöser Fanatismus hinzuführen vermögen. Darum hat sich denn auch in Europa ebenso wenig die spanische Hegemonie behaupten können, als sich die, von Russland mittelst panslavistischer Ideen angestrebte Herrschaft über unsern Welttheil, sollte dieselbe überhaupt je zu einer Verwirklichung kommen, auf die Länge würde behaupten lassen. — Bezüglich der Künste aber ziehen wir aus dem Typus beider Volkspersönlichkeiten die nochmalige Lehre, dass die Kunst nicht vom Himmel herabgefallen ist, d. h. nicht ausser Verbindung und innigster Beziehung mit der Nation, aus der sie erwächst, und daher auch mit der von derselben entwickelten, oder adoptirten Religion, Staatsverfassnng, Sitte, Cultur und Gesellschaft aufzufassen und zu verstehen ist.

Fahren wir fort, unsere Blicke unter den Nationen Europa's umherschweifen zu lassen, so will es im ersten Momente fast scheinen, als wenn auch die Franzosen zu den durch ihre Subjectivität beherrschten Völkern gehörten, und es würde sich in diesem Falle zunächst fragen, welche Richtung sie vertreten, die realistische, oder die idealistische. — Wir müssen hierauf antworten: Keine von beiden. Statt auf einem der Flügel zu stehen, nehmen sie eine Mittelstellung unter den Nationen ein; aber nicht etwa jene, welche die Persönlichkeit unter den Individuen einnahm, sondern eine, wenn auch weniger unabhängige, so doch in ihrer Art ebenfalls einzig zu nennende.

Sie sind nämlich durchschnittlich ebensowohl subjectiv-realistisch, wie subjectiv-idealistisch, und zwar bald das eine, bald das andere, so dass sie gewissermaassen zwischen zwei Welten schweben, von denen sie sich abwechselnd der einen, oder der entgegengesetzten mit Leidenschaft zuwenden. Ein solcher Wechsel ist durchaus nicht dasselbe, wie der Umschlag aus einem Ex-

---

Visionen seiner erhitzten Phantasie zur Gründung des Ordens trieb, welchem die Jesuiten ihren Ursprung verdanken, und die Inquisition hielt sich am längsten in Europa auf der pyrenäischen Halbinsel, wo sie nicht, wie in Frankreich und Italien, unter bischöflicher, sondern unter königlicher Gewalt stand. Ja, die ersten *Auto da fé's* erregten in den Nachbarländern ein solches Entsetzen, dass sich anfänglich selbst Papst Sixtus IV. denselben widersetzte und Torquemada nach Rom forderte. —

trem in's andere, den wir mehrfach berührten. Bei diesem ruft die übermässige Entwickelung der einen Anlage, auf Kosten der anderen, zeitweise gewaltsame oder krankhafte Ausbrüche der unterdrückten Anlage hervor. Beim Franzosen dagegen behauptet keine der beiden Anlagen über die andere ein Uebergewicht, sondern er zeigt, da beide gleich stark in ihm vorhanden, bald die eine, bald die andere Farbe. In beiden Fällen bleibt er aber so völlig persönlich und daher auch immer so ganz überzeugt, dass die im Momente von ihm eingeschlagene Richtung die allein berechtigte sei, dass er sich kaum mehr erinnert, wie seine Nation doch eigentlich von einer Generation zur anderen völlig entgegengesetzten Tendenzen gehuldigt hat.

Wir haben es also hier mit einem nationalen Typus zu thun, den wir bei der Schilderung der unter den Individuen zu gewahrenden Geistestypen nicht vorfanden. Dies ist auch ganz begreiflich. Ein Individuum, das abwechselnd ebenso entschieden einen subjectiven Realismus, wie eine subjective Idealität gewahren liesse, würde sich in seinem Leben so häufig widersprechen und wiederholt so entgegengesetzt denken und handeln, dass wir dasselbe entweder für unbegreiflich, oder für charakterlos halten müssten. — Anders ist es bei einer Nation. Eine solche besteht aus Generationen und was die eine Generation verwarf, kann die andere für das Rechte erklären. Ja noch mehr. Selbst im Leben des Einzelnen sind Wandlungen der Ansichten, wenn sie nur einmal erfolgen, nichts Ungewöhnliches oder Verwerfliches. Der Greis pflegt oft das Entgegengesetzte zu bekennen, wie der Jüngling. Die Anschauungen eines reiferen Lebensalters erscheinen in diesem Falle, mit denen früherer Jahre verglichen, als das Resultat oder die Frucht des geistigen Werdeprocesses eines ganzen Daseins. Durch eine einmalige Aenderung seiner Ansichten kann daher selbst der einzelne Franzose an der wechselnden Richtung seiner Nation theilnehmen. Wir werden dann hierin im ersten Momente nichts anderes erblicken, als was uns die Angehörigen anderer Nationen ebenfalls häufig erleben lassen. Richten wir dagegen unser Augenmerk auf ganze Generationen in Frankreich, so werden wir fast immer die zweite hochhalten sehen, was die erste verwarf, während die übrigen Völker Europa's eine weit consequentere Richtung in dieser Beziehung innehalten. Wir brauchen, um uns hiervon zu überzeugen, nur an den seit einem Jahrhundert besonders greifbar hervortretenden Wechsel der entgegengesetztesten Staatsverfassungen, Regierungssysteme, oder der einander widersprechendsten gesellschaftlichen, sittlichen und religiösen Zustände und Anschauungen in Frankreich zu denken,

welchen in dem gleichen Zeitraume keine andere Nation in einer auch nur annähernd so häufigen Weise durchmachte.*)

Die von Frankreich ausgehenden Moden sind ebenfalls in dieser Beziehung charakteristisch. Auch in der Mode offenbart sich der von uns hervorgehobene Grundzug des französischen Nationalgeistes, mit dem Entgegengesetztesten zu wechseln; nur dass sich dieser Charakterzug hier, statt wie sonst auf Gebieten des Geistes, in den einander widersprechendsten Geschmacksrichtungen manifestirt. Zum Ueberfluss können wir für unsere Behauptungen noch Cäsar's bekanntes Wort über die Gallier anführen: *quod sunt in consiliis capiendis mobiles et novis plerumque rebus student.***)

Die wechselnde Richtung der Franzosen hat zwar für sie und ihre Nachbarn gewisse Nachtheile, im Ganzen jedoch und besonders für den Fortschritt der gesammten Cultur in Europa überwiegend grosse Vortheile. Der Deutsche, der Engländer, der Italiener und der Skandinavier, die, bei ihrem in sich fester gegründeten Wesen, ohne den Franzosen vielleicht langsamer und gemessener ihre Bahnen wandeln würden, erhalten durch ihn fort und fort einen erneuten Anstoss zum Fortschritt.

Es geht schon hieraus hervor, dass die Franzosen eine in mancher Beziehung entschieden höhere Stellung unter den Culturvölkern einnehmen, als die Russen oder Spanier, deren Einwirkung auf den culturgeschichtlichen Fortschritt in Europa vorwaltend negativer Natur blieb. Dazu kommt noch, dass den Franzosen seine wechselnde Richtung auch davor bewahrt, so völlig in einen subjectiven Realismus oder Idealismus aufzugehen, oder so absolut nichts von dem, was ausserhalb der eigenen Weltanschauung liegt, zu gewahren, wie dies beim Russen und Spanier der Fall ist. Dass er sich lauter, wie alle anderen Nationen, für das erste Volk der Welt erklärt, darf uns hierbei nicht beirren.

---

*) Können wir die Lust des Franzosen am Wechsel wohl besser beweisen, als indem wir sie selber sich über diese ihre Neigung aussprechen lassen? Edmond About sagt in: *les mariages de province*, p. 174: *Le propre des Français est de vivre exclusivement dans l'heure présente. L'actualité les saisit si bien qu'elle leur ôte la mémoire du passé; c'est ce qui les rend peu aptes à juger une vie ou un caractère dans son ensemble. Qu'un homme ait travaillé soixante ans à se rendre impopulaire, s'il trouve un joint, s'il saisit le bon moment pour dire ou faire la chose agréable aux masses, il deviendra plus sympathique en un jour que tous les bienfaiteurs de l'humanité: les journaux le portent aux nues, et la jeunesse des écoles lui décerne des couronnes. Le phénomène inverse se produit aussi vite et par des causes aussi futiles. Si la race de Clovis n'est plus sur le trône, elle est encore dans la rue; nous aimons tous à brûler ce que nous avons adoré.* —

**) J. Caesaris *commentarii de bello gallico.* IV. 5. Desgleichen: III, 10.

Dies thun Russe und Spanier in gleicher Weise, nur, da sie weit weniger beweglich und unruhig, wie der Franzose, sind, mit geringerem *éclat.* Auch bedarf der Franzose, gerade seiner wechselnden Richtungen halber, solcher Versicherungen und Aussprüche gewissermaassen zu seiner eigenen Beruhigung, während die übrigen Völker Europa's hierzu, da sie den einmal eingeschlagenen Weg ziemlich consequent zu verfolgen pflegen, keine gleiche Veranlassung finden.

Ein weiterer Vortheil, der dem Franzosen aus seinem Charakter erwächst, ist die, bei seiner gleich stark vorhandenen realistischen und idealistischen Anlage und der damit zusammenhängenden Beweglichkeit, leichte Entzündbarkeit für die durch andere Nationen auf die Tagesordnung gebrachten Ideen.*) Auch hierdurch leistet er wiederum seinen Nachbarn den Dienst, sie von Zeit zu Zeit aus ihrem Phlegma, oder ihrer Gleichgültigkeit aufzurütteln. Der Franzose ist somit gleichsam, wenn wir uns eines zwar trivialen, aber wahren Bildes bedienen wollen, in Europa der Hecht im Karpfenteiche und daher eine, die anderen nationalen Typen unseres Erdtheils ergänzende, weil einem, von keiner anderen so entschieden erfüllten Zwecke dienende Volkspersönlichkeit.

Aus dem Gesagten erhellt, dass das Element geistiger Beweglichkeit und Elasticität eines der hervortretendsten im französischen Nationalcharakter ist. Es kann uns daher nicht überraschen, dass es auch bei der Entwickelung der Künste durch die Franzosen eine hervorragende Rolle spielt.

Was zunächst die Architektur betrifft, so ist es charakteristisch, dass deren innerlich unruhigster und bewegtester Styl, die *Gothik*, seine Wurzeln in Frankreich findet, und zwar besonders in denjenigen Theilen dieses Landes, wo der gallische Nationalcharakter durch seine Vermischung mit germanischen Elementen zugleich jene Verinnerlichung gewonnen hatte, die dem Erblühen eines so ernsten und doch zugleich poetisch heiteren Styles vorhergehen mussten. Die Sculptur kommt hauptsächlich im Anschluss an die Gothik bei den Franzosen zur Entwickelung, während sie in den Gattungen, wo sie zu einer völlig selbständigen Bedeutung gelangt, weder einen Vergleich mit der italienischen, noch mit der deutschen aushält. In der Malerei wurden die

*) So sind die Franzosen z. B. die einzigen Romanen, bei denen der Protestantismus so rasch und allgemein Wurzel fasste, dass er nur mittelst eines Bürgerkrieges wieder ausgestossen werden konnte. So bereitete die englische Revolution und die Verwandelung der früheren Colonien Englands in Nordamerika in eine Republik die französische Revolution in den ausgezeichneten Köpfen des französischen Volkes vor. —

italienischen Eklektiker, an ihrer Spitze die Caracci's, die Vorbilder der Franzosen. Es ist beziehungsvoll, dass ihre beiden bedeutendsten älteren Meister, Nicolas Poussin und Claude Lorrain, der erste ein Nachahmer der Antike und ein Maler aus der Schule der Renaissance, der zweite ein grosser Meister im landschaftlichen Genre waren, welches letztere ja, wie die Musik, lyrische Stimmungen zulässt und daher in gewisser Weise auch flüssig, wie diese, ist. Wir sehen also durch diese Meister sowohl ein realistisches, wie ein idealistisches Kunstelement vertreten, beide aber in einem subjectiven Sinne behandelt, indem Poussin die Antike nur conventionell auffasst und Claude Lorrain, wenn auch ein grosser Dichter in Farbentönen, so doch ebenfalls in den Staffagen seiner Landschaften, die meist entweder mythologische, oder biblische und häufig sogar schwebende Figuren darstellen, sich von der Natur entfernt und Manier, d. h. einen subjectiven Zug in seine Schöpfungen bringt. In der Zeit Ludwig's XIV. sehen wir in Lebrun und seinem Nachfolger Mignard die Malerei zu einer blossen Dienerin eines wenn auch theilweise geschmackvollen Luxus werden. Die sich um Lebrun gruppirenden Maler, Bildhauer, Ciselire, Stuccaturarbeiter, Schlosser, Vergolder u. s. w. besassen meist selbst so wenig eigenes Talent, dass sie fast alle nur nach Zeichnungen und Angaben ihres künstlerischen Chefs arbeiteten. Antoine Watteau und seine Schule schmeichelten den Sinnen durch Glätte und Zierlichkeit und trugen die ganze Coquetterie des französischen Nationalcharakters zur Schau. Selbst die, einer modern antikisirenden Schule in Frankreich wiederum gegenüberstehende neu-romantische Schule verlor sich sehr bald in's Uebertriebene, Virtuosenhafte, oder in das, durch die Darstellung des Grässlichen, Widerwillen und Entsetzen Erregende. Doch machen Meister wie Ary Scheffer und Paul Delaroche hiervon eine rühmliche Ausnahme, während Ingres die classische Richtung in würdiger Weise vertritt.

Auch in der Poesie zeigen sich beide entgegengesetzte subjective Richtungen. Ebenso wenig wie es Corneille und Racine, trotz ihrer bedeutenden Talente, gelang, die Antike anders als im Reifrock und mit Schönheitspflästerchen aufzufassen, gelang es den Freunden des Mittelalters oder den Nachahmern der deutschen Romantiker, z. B. einem Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, einen gesunden romantischen Ton anzuschlagen. Selbst die, nach des Autors Meinung, grössten beiden Dichter des modernen Frankreichs, Rousseau und George Sand, lassen noch jene subjective Idealität in stark ausgeprägter Weise gewahren, die den Geistestypus des französischen Volkes, ebenso sehr wie sein subjectiver Realismus, kennzeichnet.

Dagegen bringt eine solche subjective Abgeschlossenheit der französischen Literatur und der Darstellungsweise ihrer Dichter und Kritiker manche Vortheile. Da sie keinen so weiten Kreis zu beherrschen haben, wie eine objective Umschau und Vertiefung in die Dinge ihn fordert, so sind sie in ihrem begrenzteren und darum eine häufigere und leichter zu ordnende Uebersicht gewährenden Rayon meist mehr zu Hause, als der Deutsche, der oft weitschweifig ist, und ihre Schilderung und Darstellungsweise hat daher meist viel mehr Glätte, Deutlichkeit und Anschaulichkeit, wie bei den Germanen. Dasselbe gilt von einer grossen Anzahl ihrer Kritiker, die, wenn man ihnen ihre auf subjectiven Voraussetzungen gegründeten Vordersätze zugiebt, häufig eine wahrhaft brillante Logik und Consequenz entwickeln.

Interessant ist es, in welchem Grade ein Geist, wie der Voltaire's jene zwiefältig subjective Begabung, die wir den Franzosen zuschrieben, spiegelt. Es ist nämlich unserer Meinung nach eine ganz natürliche Consequenz der eigenthümlichen Anlage des französischen Nationalcharakters, dass die durch dieselbe verursachten inneren Schwankungen, welche sich gewöhnlichen Naturen hinter ihrer momentanen völligen Hingabe an eine der beiden Weltanschauungen verbergen, höher begabten Geistern zum Bewusstsein gelangen. Da nun aber in diesem Falle weder die realistische, noch die idealistische Weltanschauung — eben weil sie beide über ein subjectives Meinen und Belieben nicht hinauskommen — tief genug im Inneren begründet sind, um eine Vermittelung der Gegensätze erfolgen zu lassen, bei der sich das Individuum zu beruhigen vermöchte, so werden demselben zuletzt sowohl die Principien des Idealisten, wie die des Realisten verdächtig und es tritt nun jene sceptische Weltbetrachtung ein, in welcher ebenso sehr Voltaire's Grösse, wie seine Schwäche besteht. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, dass der Realismus (gerade, weil er hoch über dem Materialismus steht,) ebenso gut sein Ideal hat, wie ein gesunder Idealismus seine Basis im Gegebenen und Realen. Gerade nun aber darin, dass Voltaire durch seine Angriffe einerseits die Basis zu erschüttern strebt, auf der die Ideale der Menschheit ruhen, während er andererseits in gleicher Weise die Principien und Hoffnungen, d. h. die Ideale, bespöttelt, die einem gesunden und reinen Realismus entwachsen, offenbart sich sein Scepticismus. In diesem liegt aber, wie wir schon oben bemerkten, zugleich seine Grösse. Ein bedeutender Mensch wird nur darum sceptisch, weil ihm weder die Principien der Religion und Moral, noch die grossen weltlichen Interessen so sehr über allen Zweifel, oder über niedere egoistische Motive erhaben scheinen, dass er darin seine letzte Befriedigung suchen möchte. Der Sceptiker ahnt also

bereits dunkel ein über beiden thronendes Höheres und Allgemeineres; da aber bei der besonderen Art seiner Anlage solche Ahnungen keine positive Form und Gestalt in seinem Inneren anzunehmen vermögen, so rettet er sich eben in die Scepsis. Doch wird er selbst dann noch, wenn auch in einem negativen Sinne, grosse Wirkungen, wie sie eben vor allen Anderen von Voltaire ausgingen, hervorzurufen vermögen.

Es stimmt ganz mit dem Charakter eines solchen Volkes, wie das französische ihn besitzt, überein, dass es den grössten Komödien- und Lustspieldichter Europa's hervorbrachte. Das gleichgewichtige Vorhandensein beider Anlagen unseres Geistes in deren subjectiver Form musste den Franzosen einen besonders scharfen Blick für gewisse mehr an der Oberfläche der Charaktere hervortretende, als aus deren Tiefen zu entwickelnde Schwächen der menschlichen Natur, wie sie das Lustspiel und die Komödie brauchen, verleihen. Da nun aber Molière, auf den wir hier anspielen, ausser einer solchen und bei ihm in seltenem Grade entwickelten Beobachtungsgabe, alle Vorzüge seines Volkes, z. B. dessen Grazie, Geschmack, Esprit und Empfänglichkeit für das Komische, sein Feuer und seine Entzündbarkeit für liberale und philanthropische Ideen, oder für die Principien der Gerechtigkeit, Billigkeit, Moral und Sitte, in sich vereinigt, so erhebt er sich so weit über das Durchschnittsniveau seiner Nation, dass wir ihm zum Wenigsten die hohe Stellung des bedingten Genies zuerkennen müssen.

Was nun die Musik anbetrifft, so musste sie, als die bewegteste unter den Künsten, sich gerade von dieser Seite ihrer Natur in Frankreich besonders heimisch fühlen. Die Franzosen sind die grössten Tänzer und wenn nicht der Tanz, so hat doch eine leicht verständliche und die Nerven in Mitempfindung versetzende musikalische Rhythmik bei keinem andern Volke eine so entschiedene Entwickelung erfahren, wie bei den Franzosen. Gerade in denjenigen Meistern, die am entschiedendsten den französischen Nationalcharakter in der Tonkunst repräsentiren, in Boieldieu, Nicolo Isouard, Auber und Adam finden wir darum auch jene leicht verständliche und zierlich bewegte Rhythmik, sowie eine derselben entsprechende gefällige Bildung der Themata, die uns als nationales Element in der Musik der Franzosen anzieht und reizt. Wir erwähnen hier absichtlich nicht Grétry's und Méhul's, Cherubini's und Spontini's, Meyerbeer's und Halévy's, da diese Meister, obgleich sie in Frankreich wirkten, oder doch hauptsächlich für Paris und sein Publikum thätig waren, sich entweder unter Einflüssen der deutschen und italienischen

Schule entwickelten, oder, ihrer Geburt und ihrem Blute nach, fremden Nationen angehörten.

Schliesslich wollen wir noch erwähnen, wie auch der Umstand, dass die Franzosen im Conversationsstück, in der Komödie und im eigentlichen Lustspiel die ersten Schauspieler der Welt sind, seinen Grund in ihrem Geistestypus findet. Wer eine gleiche Empfänglichkeit für subjectiv-realistische, wie für subjectiv-idealistische Einwirkungen besitzt, wird zwar gerade darum seinen Charakter nicht entschieden und unabänderlich im Sinne der einen der beiden Weltanschauungen formen, er wird aber eben daher auch mehr, wie Andere, im Stande sein, sich vorübergehend und flüchtig in jeder der beiden Weltanschauungen heimisch zu fühlen, sich in jede derselben, wenn sie nur auf der Oberfläche spielt, hineinzudenken, oder sich mit den nur zum Scheine dargestellten Vertretern derselben zu identificiren und in ihr Inneres zu versetzen. Den Germanen hindert hieran sowohl der Ernst, mit dem er seine Ideale erfasst, der sich mitunter sogar in Schwerfälligkeit zu verwandeln vermag, als auch die Gründlichkeit und Ausschliesslichkeit, mit der er, falls die realistische Seite in ihm überwiegt, seine reale Weltanschauung vertritt. Darum aber ist er, wo es die Darstellung tiefer Leidenschaften, oder gewaltig handelnder Charaktere gilt, daher besonders in der Tragödie, als Schauspieler im allgemeinen bedeutender und weniger manierirt, wie der Franzose.

Auch die Gewalt und Herrschaft, die gewisse Schlagworte über den Franzosen behaupten, hängt innigst mit seiner Natur zusammen. Das einzelne ihn erregende Wort bezeichnet gewöhnlich ein, einer der beiden Seiten seines Subjectivismus entsprechendes Ideal und wird bei seiner raschen Entzündbarkeit, die ihn momentan von aller näheren und umsichtigeren Prüfung des betreffenden Idols abhält, in dem Augenblicke, wo dasselbe auf ihn wirkt, der einzige Punkt im Universum, der für ihn Bedeutung hat. Daher die Zaubergewalt, die die Worte: *liberté*, *fraternité*, *égalité*, oder der nationalen Eitelkeit schmeichelnde Berufungen auf die französische Gloire, auf die „grosse Nation", auf die „natürlichen Grenzen", und auf die „civilisatorische Mission Frankreichs" besitzen, wenn sie von geschickten Parteiführern oder Prätendenten im rechten Momente als Aushängeschilder benutzt werden.

Was beim Franzosen nur von ferne angestrebt, aber nicht erreicht ist, eine Vermittelung beider Weltanschauungen, verwirklicht der Deutsche. Er ist nicht allein, wie der Franzose, in gleich hervortretender Weise Realist und Idealist, sondern er trägt auch beide Anlagen in ihrer objectiven, nicht, wie jener, in deren subjectiver Form, im Inneren. — Nennen doch selbst fremde

Nationen die Deutschen das vorzugsweise kosmopolitische Volk. Die Anschauung des Autors geht daher nicht lediglich aus einer natürlichen Voreingenommenheit für seine Landsleute hervor, sondern muss eine gewisse innere Wahrheit besitzen. Er hofft jedoch seine Meinung nicht blos auf das Gebiet mehr oder minder gewichtiger Voraussetzungen und Vermuthungen beschränken zu müssen, sondern die objective Form des Realismus und Idealismus des Deutschen auch beweisen zu können.

Er erlaubt sich zu dem Ende zunächst eine persönliche Erfahrung mitzutheilen. — Nachdem nämlich der Verfasser wiederholt unter Engländern, Franzosen und Italienern gelebt, und dort sowohl mit den Gebildeten, wie mit dem Volke verkehrt hatte, überkam ihn jedesmal bei seiner Rückkehr nach Deutschland die Empfindung, als käme er aus einer Geistesatmosphäre, in welcher alle Materien unter einem bestimmten nationalen Gesichtspunkte und mit fast ausnahmsloser Uebereinstimmung über gewisse Punkte verhandelt würden, in eine Welt zurück, in welcher die Dinge nicht mehr von einem gefärbten, sondern von einem natürlichen Lichte beleuchtet erschienen.

Doch könnte eine solche Erfahrung, als zu subjectiver Natur, zurückgewiesen werden. Wir haben daher, um unsere Behauptungen zu rechtfertigen, dieselben an für jedermann unumstösslichen Thatsachen oder geschichtlichen Ergebnissen nachzuweisen. Hier begegnen wir nun zunächst der geschichtlich vorliegenden Erfahrung, dass kein anderes Volk eine so gleichmässige Entwickelung aller fünf Künste, oder einen ähnlich gleichgewichtigen Fortschritt in den realen wie in den idealen Wissenschaften, oder endlich eine ähnliche Anlage zu gleichmässiger Ausbildung der verschiedensten Religionssysteme und Staatsverfassungen nachzuweisen vermag, wie der Deutsche.

Bei den Engländern sahen wir hauptsächlich die Poesie, bei den Franzosen bestimmte Gattungen der letzteren, sowie der Architektur und Musik, bei den Spaniern wiederum besondere Zweige der Malerei und abermals der Literatur entwickelt. Die Deutschen dagegen entwickeln die fünf Künste in einer auffallend gleichmässigen Weise. Noch entschiedener aber zeigt sich ihre Universalität darin, dass zugleich alle Gattungen einer jeden einzelnen Kunst bei ihnen vertreten sind. —

Man missverstehe uns nicht. Es wäre ebenso lächerlich wie unwahr, die Deutschen für das vorzugsweise auserwählte Volk in den Künsten erklären zu wollen. Die Italiener haben in der Malerei, so wie in ganzen Gattungen der Architektur und Sculptur nicht nur die Deutschen, sondern alle Völker der Erde übertroffen; England hat die Welt mit dem grössten Dramatiker be-

schenkt und seine Roman-Literatur findet nicht ihres Gleichen; die Franzosen sind einzig in ihrer Art im Lustspiel und Conversationsstück; die Spanier endlich brachten den grössten Humoristen hervor. Aber kein anderes Volk Europa's hat ein ähnlich gleichartiges Interesse und einen ähnlich universalistischen Antheil an allen Künsten ohne Ausnahme, so wie wiederum an allen Stylformen einer jeden einzelnen an den Tag gelegt, wie das deutsche Volk; kein anderes sich mit so unterschiedsloser Anerkennung ebensowohl dem Fremden und Ausländischen, wie dem Vaterländischen und Einheimischen in der Kunst zugewandt.

Rühmten wir schon an den Franzosen, die ja ebenfalls in mancher Beziehung eine Mittelstellung unter den Völkern Europa's einnehmen, ihr rasches Erfassen und Steigern der bei ihren Nachbarn zu Tage tretenden Ideen, so gilt dies in einem noch höheren Grade, wenn auch in einem anderen Sinne, von den Deutschen. Sie bemächtigen sich nämlich der Gedankenwelt und der Ausdrucksformen ihrer Nachbarn nicht nur für den Moment und im Vorübergehen, sondern man kann von ihnen sagen, dass sie das, was sie einmal erfasst haben — ist es überhaupt des Festhaltens werth — für immer sich aneignen und daher gerade in der Kunst die ihnen überlieferten Style häufig erst zu ihrer letzten Blüthe entwickeln.

Dies gilt z. B. von den beiden vornehmsten Gattungen der christlichen Architektur. Der von Italien her überlieferte romanische Styl zeigt seine reichsten und doch zugleich in einem germanisch nationalen Sinne erfolgten Umbildungen in Gotteshäusern, wie der *Dom zu Speier*, der *Wormser Dom*, der *Dom zu Mainz*, oder in Kirchen wie die zu Köln befindlichen: *Maria auf dem Capitol*, *Grossmartin* und *St. Aposteln*; die gepriesensten aller gothischen Kathedralen: der *Kölner Dom*, der *Strassburger* und *Freiburger Münster*, erheben sich, obwohl die Gothik das nordöstliche Frankreich und die französischen Niederlande ihr Vaterland nennt, nicht dort, sondern in deutschen, oder doch ursprünglich germanischen Landen.

Aber die Deutschen empfingen nicht nur von ihren Nachbarn, sondern sie erstatteten ihnen das Empfangene auch reichlich zurück. Einmal eben durch die Weiterentwickelung überkommener Kunststyle, welche nunmehr in ihrer fortgeschritteneren und vollkommeneren Ausbildung als ein Neues auf die anderen Völker zurückwirkten; dann aber auch durch diejenigen unmittelbar unter ihnen selber emporwachsenden Künste und Kunstgattungen, in denen sie alle ihre Nachbarn ebenso sehr übertreffen, wie sie in anderen Richtungen von diesen übertroffen werden. Wir rechnen hierhin besonders ihre lyrische und epische Poesie, (die

letztere in ihrem eigentlichen und daher weniger auf den Roman bezogenen Sinne), so wie vor allem anderen ihre hohe musikalische Begabung.

Es ist interessant darauf zu achten, in welcher Weise die eigentlich musikalischen Völker Europa's: die Deutschen, Italiener und Franzosen, die drei grossen Stylformen der Tonkunst — die epische, lyrische und dramatische — aus unscheinbaren Anfängen, und indem sie einander dabei gleichsam die Hände reichen, entwickeln und endlich zu ihrer reichsten Blüthe steigern. Wenn nun auch die frühesten Keime einer selbständigen Entwickelung der epischen, lyrischen und dramatischen Musik sich abermals nicht bei den Deutschen, sondern bei den ihnen zwar nahe verwandten Niederländern, so wie wiederum bei den Italienern vorfinden, so muss man den Deutschen demungeachtet den Löwenantheil bezüglich der höchsten Leistungen im Gebiete der Tonkunst zuerkennen. Sie haben nämlich das ihnen Ueberlieferte nicht etwa nur weiter entwickelt oder zu seiner höchsten Vollkommenheit gesteigert, sondern die meisten musikalischen Gattungen überhaupt erst als solche begründet, festgestellt und in sich abgeschlossen.

Dies gilt ebensowohl von ganzen Richtungen der Kirchenmusik, wie von allen Gattungen der Instrumentalmusik, oder wie von dem über das Volkslied hinaus entwickelten Kunstliede, welches, gleich der Instrumentalmusik, eigentlich nur in Deutschland zu einer zusammenhängenden Entwickelung und wahrhaften Repräsentation seiner Gattung gekommen ist. Dies gilt ferner vom musikalischen Epos, dem Oratorium, das die Deutschen erst mit epischem Geiste erfüllten und im Sinne der epischen Stylform individualisirten; dies gilt endlich auch von der dramatischen Musik und allen ihren Richtungen, daher ebensowohl von der tragischen, wie von der komischen und romantischen Oper.

Dem Namen des Oratorium begegnen wir zuerst in Italien, und zwar in Rom, wo sich derselbe, wie bekannt, an die geistlichen Uebungen anknüpft, welche Goethe's „wunderlicher Heiliger," Filippo Neri (1551 zum Priester geweiht) im Beetsaal seines Klosters, dem sogenannten *Oratorio*, veranstaltete und zu deren Belebung durch einen schlichten Chorgesang zuerst Giovanni Animuccia (1500—1571) beitrug. Aus diesen, von aller epischen Gestaltung so weit entfernten Anfängen und den geistlichen Mysterien, wie sie sich in Deutschland vom 12. Jahrhundert an, unter Betheiligung der Gemeinde am volksthümlichen Kirchenliede, ausbildeten, sollte jene als besondere und charakteristische Gattung in sich abgeschlossene Kunstform entstehen, der wir, noch ausschliesslich von kirchlicher Stimmung erfüllt,

bei Heinrich Schütz und bei Sebastian Bach, in ihrer Emancipation aber vom Kirchenstyle, so wie in ihrer Umbildung zum musikalischen Heldengedicht erst bei Händel begegnen.

Auch den Grundlinien der heutigen Sonatenform begegnen wir, wenn auch nur in allgemeinen Andeutungen, anfänglich in Italien, und zwar bei Domenico Scarlatti; aber erst durch Joseph Haydn erhielt ihre Form jene detaillirte Gliederung und letzte Abrundung und ihr Inhalt jene Vertiefung, die diese Gattung zum Träger der idealsten musikalischen Gedankenentwickelung befähigte. Joseph Haydn erscheint daher auch als der Vater der aus der Sonate entwickelten Sinfonie, wenigstes in dem Sinne, wie wir sie heute verstehen, Mozart und Beethoven aber als die Vollender der von ihrem grossen Vorgänger eingeschlagenen neuen Bahnen.

Das moderne Kunstlied fand, wie allein schon die Namen Franz Schubert, Carl Löwe, Felix Mendelssohn und Robert Schumann darthun, nicht nur seine Blüthe, sondern auch seine Wurzeln in Deutschland. Ebenso jener leidenschaftliche und hochdramatische Ausdruck der Kirchenmusik, dem wir in Beethoven's und Cherubini's Messen begegnen und den in dieser Weise zuerst Mozart in seinem *Requiem* anschlug. Selbst die vielhundertjährige Entwickelung des polyphonen kirchlichen Gesanges, die in den Niederlanden begann und sich in Italien und Deutschland, (in letzterem vorzüglich durch Lassus, Eccard, Gallus, Hasler, Schütz und Hammerschmiedt), fortsetzte, sollte ihren Brennpunkt oder letzten Gipfel in einem Deutschen, dem grössten Meister des gesammten polyphonen Styls, in Sebastian Bach finden.

Als die eigentlichen Begründer endlich der zwar wiederum in Italien im Hause des Florentiners Bardi (1580) begonnenen und vorzüglich durch Scarlatti, Caldara und Porpora fortgeführten, so wie auch in Frankreich durch Lully und Rameau vorbereiteten Oper stehen Gluck und Mozart da. Erst durch diese beiden deutschen Meister wurden dramatische Charakteristik und Wahrheit das Ziel und der Zweck aller ferneren dramatisch-musikalischen Entwickelung. Und während sie die musikalische Tragödie und ernste Oper, in welcher letzteren Richtung sich ihnen Beethoven mit dem Fidelio anschloss, so wie die zu wirklich musikalisch-dramatischen Gestalten gelangende heiter-ernste und komische Oper schufen, reiht sich ihnen Carl Maria von Weber als der musikalisch-dramatische Romantiker an. Ja, in gewissen Dramen Mozart's, z. B. in seinem *Don Juan* und in der *Zauberflöte*, sehen wir eine Oper erstehen, in welcher sich pathetisches, humoristisches, komisches und romantisches Element, verschmolzen

und gefestet durch neue classische Kunstformen, zu dem Höchsten und Letzten verbinden sollten, was der Oper überhaupt zu erreichen beschieden war. —

Wie glänzend und gleichmässig alle Gattungen der Poesie in Deutschland angebaut und vertreten sind, darf als bekannt angenommen werden. Wollen wir uns selbst nur auf die Heroen der Literatur, oder auf die Begründer ganzer Gattungen nationaler Dichtung beschränken, so begegnen wir im *Drama* dem unvergänglichen Dreigestirn Lessing, Goethe und Schiller; im *Epischen* Dichtungen wie dem *Nibelungenliede* und anderen Heldengesängen aus der frühesten deutschen Vergangenheit und dem Mittelalter, daher auch einem Wolfram von Eschinbach und Gottfried von Strassburg, so wie in der Neuzeit einem Klopstock, (Messiade, Hermannsschlacht), Herder, (Cid), Wieland, (Oberon, Erzählungen), wiederum Goethe (Hermann und Dorothea, Reinecke, Achillëis, Werther, Wilhelm Meister, Wahlverwandtschaften) Voss (Homer, Luise), Jean Paul, (Erzählungen und Romane), Tieck (Novellen), Immermann (Münchhausen, Tulifäntchen) und vielen Anderen; im Gebiete der *Lyrik* endlich, wenn wir von Walther von der Vogelweide und den Minnesängern selbst ganz absehen, einem Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Bürger, Chamisso, Uhland, Brentano, Heine, Platen, Rückert, Lenau, Möricke u. s. w. u. s. w. —

Aehnliches würden die Deutschen wahrscheinlich ohne den dreissigjährigen Krieg auch in den bildenden Künsten, die im 15. und 16. Jahrhundert im erfreulichsten Emporstreben begriffen waren, geleistet haben, wenn die Kriegsfurie, die sich Deutschland von da an zum Schlachtfelde aller Nationen erkor, nicht jede derartige Entwickelung, die ja mehr, wie die der anderen Kunstgruppe, einer gesicherten materiellen Unterlage bedarf, unterbrochen und auf lange Zeit unmöglich gemacht hätte. Demungeachtet bleiben die Namen eines Albrecht Dürer, den selbst ein Raphael und Titian hochhielten, oder eines Wohlgemuth, Holbein und Kranach noch heute ehrwürdig. Reichte jene kurze Periode des Aufblühens der bildenden Künste in Deutschland unter anderem doch dazu hin, die Deutschen zu Schöpfern besonderer Kunstweisen, wir meinen des Holzschnittes und des Kupferstichs und zu Vorbildern aller Völker auf diesen Gebieten werden zu lassen.*)

Wenn aber irgend etwas dazu geeignet ist, unsere Behauptung, dass die Deutschen das am meisten universalistische

---

*) Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.* (S. der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich.)

Volk sind, zu begründen, so sind es die, trotz der vorhergehenden langen Pause, blitzartig schnell sich entwickelnden Blüthen, welche die gesammte bildende Kunst nach der Abwerfung des Napoleonischen Joches in Deutschland trieb. Die seitdem — also etwa innerhalb der kurzen Zeitspanne von funfzig Jahren — durch Männer wie Cornelius, Schnorr, Kaulbach, Schraudolph, Rottmann, Genelli, Schmiedt, Hess, Piloty, Overbeck, Veit, Schadow, Bendemann, Hübner, Lessing, Sohn, Schrödter, Steinle, Hasenclever, Deger, Tideman, Achenbach, Leutze, Vautier, Knaus, Begas, Rethel, Richter, die beiden Schirmer, die beiden Hildebrandt und Andere wiedererstandene und in allen Stylformen gleichmässig vertretene Malerei, oder die in demselben Zeitraum und ebenso vielseitig durch Meister wie Rauch, Schadow, Tieck, Drake, Schievelbein, Bläser, Kiss, Begas, Rietschel, Hähnel, Dannecker, Schwanthaler und ihnen Aehnliche, sich machtvoll in Deutschland entfaltende Sculptur, in welcher letzteren selbst Deutschlands Nachbarn den Deutschen gegenwärtig den Preis zuerkennen, sind in dieser Beziehung beweisend. Wissen wir doch, wie selten sonst die Malerei und Sculptur eine völlig gleichmässig hohe Entwickelung bei ein und demselben Volke gewahren lassen. Auch hierin liegt also ein Zug der universalistischen Anlage des deutschen Volkscharakters.

In der Architektur offenbart der Deutsche die gleiche Begabung. Wir gedachten schon der durch die Deutschen erfolgten Umbildungen oder Weiterentwickelung der beiden Grundformen der christlichen Baukunst des Abendlandes. Wir fügen hier noch hinzu, dass das ursprünglich in der Form der *Basilika* aus Italien über die Alpen dringende romanische Langhaus in Deutschland eine so selbständige und die ganze Stylweise so verschieden gliedernde und individualisirende Ausbildung erhielt, dass fast jeder deutsche Stamm besonders geartete Muster dieser Bauweise besitzt. — Der aus Frankreich stammende und einer idealistischen Weltanschauung so gemässe gothische Styl wiederum, ward erst durch das deutsche Volk zu seinen letzten Consequenzen, der Ausbildung nämlich eines ununterbrochen aufstrebenden und durch keine horizontalen Linien mehr beeinträchtigten Verticalismus, gesteigert, wie er sich gerade so charakterisch in der reineren Entwickelung der Thürme und dem Wegfall der die Firste abschliessenden Galerien offenbart. In der Renaissance steht Deutschland zwar hinter Italien und Frankreich zurück; in einer reinen Auffassung der Architektur der Griechen jedoch blieben die Deutschen, Dank den Verdiensten Schinkel's, von ihren Nachbarn unerreicht. Ihre Universalität zeigt sich somit auch in der Baukunst, wo es ihnen ge-

lang, die Kunstelemente zweier entgegengesetzter Weltzeitalter mit einem gleich tiefen und reinen Verständniss sich anzueignen, umzubilden und weiter zu entwickeln.

Dasselbe Bild, wie die Künste, gewähren die Wissenschaften bei den Deutschen. — Die Philosophie der Engländer blieb, dem Charakter der Nation entsprechend, vorwaltend eine empirische und ist selbst heute nicht weit über Bacon und Locke hinausgekommen. Auch die Philosophie der Franzosen blieb vorwaltend empirischer Natur und verliess bald die von Descartes eingeschlagene speculative Richtung, um sich entweder einem oberflächlichen Rationalismus, oder dem ausgesprochensten Materialismus zu nähern, über den neuerdings erst die Eklektiker, die die Sensualisten durch gewisse, nicht mehr der sinnlichen Wahrnehmung entlehnte Erfahrungen bekämpfen, im Anschluss an deutsche Schulen hinausstreben. Die Philosophie der Deutschen dagegen steht ebenso unerreicht im Felde der Speculation und Metaphysik, wie auf empirischem Gebiete da, und die Namen Leibnitz, Wolf, Reimarus, Kant, Hegel, Fichte, Herbart, Schelling, Feuerbach, Schopenhauer u. s. w. dienen hierfür wohl als ebenso viele Beweise.

Aehnliches lassen die Naturwissenschaften gewahren. Während Engländer, Franzosen und Italiener bald den einen, bald den anderen Zweig derselben zu einer seltenen oder glänzenden Ausbildung brachten, vertreten die Deutschen die Naturwissenschaften in einer mehr gleichmässigen Weise, wie sie denn ebensowohl bedeutende Chemiker, Physiologen und Mediciner, wie Mineralogen, Botaniker und Astronomen hervorgebracht haben. Auch ist es charakteristisch für die Deutschen, dass kein anderes Volk eine so grosse Anzahl von Männern besitzt, die eine vermittelnde Stellung zwischen oder selbst über den Einzel-Wissenschaften einnehmen, d. h. das, was ausgezeichnete Specialisten geleistet, dem Verständniss aller Gebildeten zugänglich gemacht und dadurch zu einem Gemeingut der Menschheit erhoben haben. Die, in einem solchen Sinne, auch eine wissenschaftliche Bedeutung behauptenden Namen eines Lessing, Herder und Goethe — ächte Männer der Wissenschaft andererseits, die entweder die obige vermittelnde Stellung zwischen den einzelnen Führern einnahmen, oder über gelehrte Kreise hinaus auch auf die Nation bildend einwirkten: ein Leibnitz, Kant, Moses Mendelssohn, Winkelmann, Fichte, Schleiermacher, Blumenbach, die Gebrüder Schlegel, die Gebrüder Grimm, die Gebrüder Humboldt, die Gebrüder Welcker, Otto Jahn, Lassen, Ritter, Gervinus, Schnaase, Vischer, David Strauss, List, Liebig, Helmholtz und so viele Andere — die Thatsache endlich, dass der

Kosmos gerade in Deutschland geschrieben werden musste, sind in dieser Beziehung bedeutungsvoll, oder beweisend. —

Was nun die gleichmässige Entwickelung der verschiedensten Glaubensbekenntnisse durch die Deutschen anbetrifft, so ist es bekannt, dass Deutschland ebenso viele Millionen guter Katholiken, wie Protestanten zählt und dass die, ihres Glaubens willen verfolgten Angehörigen anderer Nationen schon vor Jahrhunderten ein sicheres Asyl in deutschen Landen fanden. So eröffneten sich z. B. den aus Frankreich geflohenen Hugenotten und Calvinisten und den aus dem Salzburgischen vertriebenen Protestanten sichere Zufluchtsstätten in Brandenburg und Schlesien und selbst einzelne der unter Philipp II. aus Spanien vertriebenen Morisken müssen, wie aus einer Stelle des Cervantes hervorgeht, ein Unterkommen in Deutschland gefunden haben. Auch dass das in Deutschland liegende Herrnhut bis zum heutigen Tage die Metropole der über den ganzen Erdboden verbreiteten religiösen Gemeinschaft geblieben, welcher es den Namen gegeben, hat ohne Zweifel seinen Grund mit in dem Bewusstsein der Herrnhuter, dass nirgends eine gesichertere Stätte für einen solchen Mittelpunkt gefunden werden könne, als in deutschen Grenzen. Kleine Städte endlich, wie z. B. Neuwied am Rhein, das bei nur 8000 Einwohnern nicht weniger als neun friedfertig nebeneinander lebende Confessionen zählt, dürften ausserhalb Deutschlands wohl nur noch in der nordamerikanischen Union zu finden sein.

Im Gegensatze hierzu spricht sich einer der wesentlichsten Grundzüge des englischen, holländischen, dänischen und schwedischen Volkscharakters in dem strengen und die ungeheure Majorität der Bewohner der betreffenden Länder umfassenden Protestantismus derselben, der Charakter der romanischen Völker und der Polen zum grossen Theil in ihrem, diese Nationen bis auf verschwindende Bruchtheile umfassenden römischen Katholicismus, eine ganze Seite des russischen Nationalcharakters endlich in der geistigen Signatur der aus ihm hervorgegangenen griechisch orthodoxen Kirche aus. —*)

Aehnliches erfahren wir bezüglich des verschiedenen Verhältnisses der Deutschen und ihrer Nachbarn zu dieser oder jener Staatsverfassung. Bei den Engländern, Niederländern, Dänen und Schweden gewahren wir eine zur Wahrheit gewordene

---

*) In Schweden ist erst vor wenigen Jahren die Erbauung katholischer Kirchen gestattet worden und die lutherische Confession war dort bis vor kurzem noch ebenso sehr Staatsreligion wie die griechische bis zum heutigen Tage in Russland.

constitutionelle Regierungsform; bei den Russen den Absolutismus; bei den Deutschen aber ebensowohl die constitutionelle Monarchie in ihrer liberalsten Form, wie in ihrer Anlehnung an zum Theil noch volksthümlich gebliebene absolutistische Traditionen und es ist gewiss höchst charakteristisch, dass der einzige Staat in Europa, der eine republikanische Verfassung aufweist, ein durch einen deutschen Volksstamm gegründeter und auch heute noch zu mehr als zwei Dritteln von Deutschen bewohnter ist.

Auch in einer Fülle anderer Züge offenbart sich des Deutschen Universalität. — Kein Volk vermag die Dichterwerke alter und neuer Zeit so treu zu übersetzen und wiederzugeben, wie dies von den Deutschen geschieht. Es ist bekannt, dass unter allen Uebersetzungen Homer's in neuere Sprachen nicht eine dem antiken griechischen Original entfernt so nahe kommt, wie die von Heinrich Voss, wobei wir noch ganz davon absehen wollen, dass nur die deutsche Sprache den griechischen Hexameter in einer dem Originale entsprechenden Weise wiederzugeben vermag. Aus diesem Grunde haben denn auch, soviel wir wissen, die anderen Völker eine Uebersetzung der *Ilias* und *Odyssee* in ihren ursprünglichen Versmaassen nicht versucht. Auch die grossen Tragiker der Griechen, sowie der Aristophanes existiren in mehrfachen deutschen und in keiner zweiten modernen Sprache gleich treuen Uebersetzungen, unter denen wir die von Solger, Donner und Droysen hervorheben. Wie sehr die Uebersetzung der Bibel durch Luther nicht nur alle anderen im In- und Auslande übertrifft, sondern auch, da sie einer der mächtigsten Hebel der grossen Religionsumwälzung ward, von den meisten übrigen Völkern, darunter besonders den protestantischen, wieder als Original angesehen und nur einfach übersetzt wurde, ist bekannt. Zudem zählt Deutschland ausser der lutherischen etwa fünf oder sechs andere, sprachlich mitunter treuere, wenn auch weniger von dem erhabenen Geiste der hebräischen und griechischen Originale durchwehte Uebersetzungen dieses Buches der Bücher, unter denen wir nur die von Bunsen, Gerard, Herxheimer und Zunz nennen wollen. Aehnliches leisteten deutsche Uebersetzer einem Dante und den italienischen Dichtern gegenüber. Shakespeare, dessen sämmtliche Dramen nunmehr bereits in fünf verschiedenen Uebersetzungen in Deutschland existiren, ward schon in einer Zeit, in der er, ausser dem englischen, dem Publikum aller übrigen Völker Europa's noch zu den unbekannten Grössen gehörte, dem deutschen Publikum durch Wieland's Uebersetzungen zugänglich gemacht, so dass sich z. B. Mozart schon mit Da Ponte über die dramatischen Eindrücke gewisser Scenen des *Hamlet* zu unter-

halten vermochte. Und während Lessing Shakespeare als den Dichter bezeichnet, bei dem die deutsche Literatur anzuknüpfen habe, erklärte bekanntlich zu derselben Zeit Voltaire den grossen Britten für eine Art poetischen Ungeheuers. Von den von Schlegel übersetzten Dramen versicherten uns Engländer, dass sie von den Originalen, was poetische Tiefe und Schönheit der Sprache anbetreffe, kaum mehr zu unterscheiden seien. So ist es denn gekommen, dass Shakespeare, der in gleicher Weise wie Goethe und Schiller die classische deutsche Bühne beherrscht, bei den Deutschen populärer geworden ist, als selbst bei seinen eigenen Landsleuten. Der *Don Quixote* des Cervantes nun vollends gehört zu den beliebtesten Volksbüchern in Deutschland, wie schon daraus hervorgehen mag, dass wir nicht weniger als ein Dutzend, zum Theil meisterhafter Uebersetzungen von demselben besitzen. In gleicher Weise wie Shakespeare lehrte Schlegel auch Calderon deutsch reden und er sowohl wie Herder, Goethe, Rückert, Platen, Lassen, Daumer, Hirzel und Bodenstedt lieferten uns entweder unübertreffliche Uebersetzungen der indischen, persischen, arabischen und chinesischen Dichtungen, oder ahmten ihren Inhalt und ihre Form in reizvoller Weise nach. Was endlich die französischen Classiker anbetrifft, so hielten sich die beiden deutschen Dichterfürsten Goethe und Schiller nicht für zu vornehm, um — der eine Voltaire's *Mahomet*, der andere Racine's *Phädra* — für die deutsche Bühne zu bearbeiten, während es auch wohl heute noch in Frankreich kaum vorkommen dürfte, dass einer der gefeiertesten Dichter der Nation sein Talent an Uebersetzungen der Dramen deutscher Classiker versuchen würde. Unter den Uebertragungen Molière's für die deutsche Bühne wollen wir hier nur die trefflichste von allen, die von Wolf Grafen Baudissin anführen. — Jedenfalls kann es uns nach allem Gesagten nicht wundern, dass die Idee einer zu organisirenden Weltliteratur ebenfalls von Deutschland ausging, und zwar von Goethe, der sich nicht nur zuerst zu der Vorstellung einer solchen erhob, sondern sich des betreffenden Wortes auch früher, wie Andere bediente.

Auch in der Musik eignen sich die Deutschen, mit einem universellen Verständnisse für das von Andern Geleistete, wie es in gleicher Weise kein anderes Volk besitzt, die Schätze ihrer Nachbarn an. Es ist hierbei charakteristisch, dass das nur dem Zeitgeschmacke und der Mode Angehörende wohl auch in Deutschland auftaucht und anklingt, jedoch ebenso rasch verschwindet, während das Grosse und Unvergängliche, was andere Nationen geleistet haben, sich bei den Deutschen entweder dauernd erhält, oder in Zeiten wieder an das Tageslicht gezogen wird, in welchen

es in der eigenen Heimath bereits so gut wie untergegangen, oder doch seit lange vergessen ist. So kommen z. B. ungefähr seit den letzten funfzig Jahren die grossen Meister der italienischen Tonschulen des 16. und 17. Jahrhunderts mehr und mehr in den classischen Gesangvereinen Deutschlands zur Aufführung, während sie in Italien, mit Ausnahme einiger weniger Kenner, vom Publicum gänzlich vergessen sind und selbst in der Sixtin'schen Kapelle zu Rom nur noch ein halbes Dasein fristen. So fanden ferner die drei grossen modernen Tonmeister Italien's, Cherubini, Spontini und Rossini, in Deutschland eine weit lebhaftere und allgemeinere Anerkennung, als im Vaterlande. Dies geht schon daraus hervor, dass Spontini in Berlin viele Jahre hindurch die Stellung eines Kapellmeisters an der Königlichen Bühne einnahm. In seiner Heimath war er dagegen so unbekannt geblieben, dass Landsberg in Rom, der ihn bei seiner Rückkehr dorthin durch Aufführung einiger Chöre aus der *Vestalin* ehren wollte, die Landsleute des grossen Meisters eine halbe Stunde früher, wie diesen, einlud, um sie vor seiner bekränzten Büste mit den Verdiensten desselben überhaupt erst bekannt zu machen.*) Aehnliches wäre von Cherubini zu sagen, den Haydn und Beethoven für einen der grössten Kirchencomponisten erklärten, und dessen Opern: *Wasserträger* und *Medea* sich auf dem Repertoire fast aller grösseren deutschen Bühnen befinden. Und während seine sämmtlichen Ouvertüren die Programme der deutschen Sinfonie-Concerte füllen, dürfte, selbst gegenwärtig, schwerlich irgend eines seiner grösseren Werke in seinem Vaterlande Italien zur Aufführung gelangen. Rossini ist der einzige unter den Genannten, der auch bei seinen Landsleuten eine lebhafte Anerkennung gefunden hat. Doch wird sein ernster *Tell* in Italien kaum so allgemein ansprechen und zu so trefflichen Aufführungen gelangen, wie in Deutschland. Sein anderes Meisterwerk, den *Barbier*, hat der Autor freilich in Italien in einer Vollendung gehört, die nichts zu wünschen übrig liess.

Ein Gleiches wäre von der classischen Musik der Franzosen zu sagen. Grétry's *Blaubart*, Méhul's *Joseph in Egypten*, oder Isouard's *Aschenbrödel* dürften höchstens in Paris und selbst dort nur noch als seltene Ausnahmen zur Darstellung gelangen, während sie in Deutschland auf grossen und kleinen Bühnen heimisch sind. Gehörte doch die Schröder-Devrient zu den glänzendsten Darstellerinnen der Anna im Blaubart, und die innigen Weisen aus Joseph in Egypten sind allen Freunden guter Musik in Nord- und Süddeutschland liebe Bekannte. Selbst die beiden Tondichter, welche bis jetzt noch ziemlich vereinzelt

*) Dem Verfasser ward diese Mittheilung durch Landsberg selber.

die Skandinavier in der Tonkunst vertreten, Niels Gade und Lindblad, fanden, der eine seine früheste, der andere seine nachhaltigste Anerkennung in Deutschland.

Der von uns geschilderte Geistestypus des Deutschen zeigt sich auch — im Gegensatze dazu, dass man ihn fälschlich so oft als einen nur nach Innen lebenden Menschen dargestellt hat — in seinem mächtigen Auswanderungstriebe und in seiner Anlage, unter allen Zonen und Klimaten auszudauern. Nicht weniger in der erstaunlichen Grösse seiner Handelsflotte, die, nach der englischen, obgleich sie bisher nicht, wie diese, durch Kriegsschiffe beschützt war, die meisten Segel in Europa zählt.*) Kein Volk, ausser dem englischen, kann sich in allen diesen Beziehungen mit dem deutschen messen, und als Auswanderer überflügelt der Deutsche in unserem Jahrhundert selbst den Britten, da weder England, noch das auswanderungslustige Irland ähnlich zahlreiche und sich nach allen Weltgegenden ergiessende Ströme von Auswanderern jährlich über den Ocean, oder über das Festland senden. Nach dem Osten hat sich die deutsche Auswanderung in die unteren Donauländer und selbst bis tief nach dem südlichen Russland hinein ergossen, wo wir in der Nähe von Odessa bereits den Namen: Leipzig, Strassburg, Mannheim u. s. w. begegnen, während sie sich in nördlicher Richtung durch die russischen Ostseeprovinzen bis über Petersburg hinaus erstreckt. Der westliche Auswanderungsstrom gilt hauptsächlich dem nördlichen und südlichen Amerika und hat in der nordamerikanischen Union die dortige deutsche Bevölkerung schon auf eine solche Höhe gesteigert, dass vielleicht in nicht allzu ferner Zeit mehr die deutsche der englischen Sprache den Rang streitig machen dürfte.

Auch der Umstand, dass eine humanistische und universalistische Bildung nirgends sonst so verbreitete Wurzeln geschlagen hat, wie in Deutschland, spricht für die von uns behauptete Anlage der Deutschen. Die schönste Anerkennung in dieser Beziehung haben den Deutschen ihre Nachbarn erwiesen, da schon seit Jahren Engländer wie Franzosen Emissäre nach Preussen und Süddeutschland senden, um die deutschen Volksschulen zu studiren. Auch geht aus statistischen Uebersichten hervor, dass bei keiner anderen Nation die Zahl derjenigen ihrer Angehörigen, die weder lesen, noch schreiben können, so gering ist, wie bei dem deutschen Volk. Selbst in der demokratischen Organisation des deutschen Kriegsheeres, die ohne Ausnahme, oder irgend welche Rücksicht zu gestatten, Fürst und Bauer im Gliede nebeneinander stellt und

---

*) Die Stadt Bremen besitzt für sich allein eine ebenso grosse Handelsflotte, wie das ganze französische Mittelmeer.

von beiden dieselben Dienste fordert, liegt ein sprechender Beweis für das deutsche Billigkeits- und Humanitätsgefühl, dessen Parole da lautet: Gleiche Pflichten, gleiche Ansprüche.

Sehr wichtig für die grosse Objectivität der Deutschen nach zwei Seiten hin ist es ferner, dass sie gewissermaassen das einzige in Europa übrig gebliebene Urvolk und zugleich das mit anderen Völkern am wenigsten gemischte sind. Mit vorschauendem Geist bemerkt schon Frau von Staël, der man, als einer guten Französin, gewiss kein Vorurtheil für eine fremde Nation zuzutrauen berechtigt ist, dass sie nur daraus, dass die Deutschen ein Urvolk seien, ihre von der Auffassung aller übrigen Völker sich unterscheidende Art, das Christenthum und das classische Alterthum zu verstehen, zu erklären vermöge.*) Und allerdings beweisen sowohl die deutsche Reformation, wie die seit Winckelmann, Lessing und Carstens in dem reinsten Sinne erfolgenden Wirkungen des classischen Alterthums auf deutsche Literatur und Kunst, wie weit die Deutschen von der traditionellen und dogmatischen Auffassung des einen, die uns die Romanen gewahren lassen, wie von der manierirten Auffassung des anderen, über die selbst so grosse Talente, wie Corneille und Racine, nicht hinauszukommen vermochten, entfernt sind.

Bis jetzt haben wir nur die edlen und bedeutenden Züge im deutschen Volkscharakter angeführt. Man glaube jedoch nicht, dass der Deutsche darum, weil er am meisten Universalität unter den Völkern verräth, nur Vorzüge vor anderen Nationen besitze. Unsere Stärke war bisher zugleich auch unsere Schwäche und wird es in mancher Beziehung vielleicht noch für lange Zeiten bleiben.

Die grosse Objectivität des Deutschen und die Kühnheit und Freiheit, mit der er sowohl die Welt der Erscheinungen, wie die Welt des Geistes durchdringt, beurtheilt und würdigt, giebt näm-

*) S. Staël: *De l'Allemagne.* — In der Gegenwart, in der sich ein unbefangeneres Urtheil über den Charakter und die Absichten Napoleon's I. auch in Frankreich gebildet hat, wird man der edlen Frau darum, dass sie mit den Besseren ihres Volkes gegen den Tyrannen auftrat, der die französische und europäische Freiheit erstickt hatte, keine Voreingenommenheit gegen ihre eigene Nation beweisen wollen. Wenn sie deshalb eine schlechte Französin gewesen sein soll, weil sie ihren Landsleuten, um sie von den Trugbildern der *Gloire* und der »grossen Nation« zu heilen, das ideale Streben der Deutschen vorhielt, so wäre auch Tacitus ein schlechter Römer gewesen, da er, in einer Zeit der Entartung seines Volkes, zu gleichem Zwecke seine *Germania* schrieb. —

lich zugleich die Veranlassung zu der Ausbildung jenes übertriebenen Individualismus des Einzelnen, wie jenes kurzsichtigen, oder schamlosen Particularismus und Cliquenwesens ganzer Provinzen und Parteien in deutschen Landen, die uns so oft nicht nur im Privatleben zu Sonderlingen, Träumern oder schroffen Fanatikern stempeln, sondern auch ebensowohl unser langes politisches Unglück verschuldeten, wie sie uns durch Jahrhunderte zum Gespötte des Auslandes werden liessen. Dies findet seinen Grund darin, dass die Vermittelung beider Anlagen nur einzelnen bevorzugten Naturen gelingt, während die Menge, weil sie sich dem vorwaltenden Einfluss der einen oder der anderen Anlage hingiebt, sich in den entgegengesetztesten Richtungen bewegt. Dass der Einzelne sich hierbei, trotz der im Durchschnitte objectiven Natur einer jeden dieser beiden Anlagen, gleich dem subjectiven Realisten und Idealisten, bis zum Fanatismus steigert, erklärt sich daraus, dass die Angehörigen keines anderen Volkes eine die ihrige negirende Weltanschauung so unmittelbar neben sich dulden müssen, wie die Deutschen. Und zwar eben darum, weil beide Anlagen unter ihren Landsleuten vertreten sind. Nirgends steht z. B. in gleicher Weise einem einflussreichen und mächtigen Protestantismus ein ebenso mächtiger und einflussreicher Katholicismus gegenüber, da ja bei allen anderen europäischen Völkern irgend eine besondere Confession das Uebergewicht behauptet. Nirgendwo stand auch bisher einem mächtigen absolutistischen Regiment ein ebenso entschieden liberales gegenüber, da ja Deutschland, bei den vielen Staaten, aus denen es bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts bestand, jede der genannten beiden politischen Weltanschauungen und — wenn wir die deutsche Schweiz hinzunehmen — auch der republikanischen, einen materiellen Rückhalt verlieh.

Jener Fanatismus, zu dem sich das Individuum in Deutschland zu steigern vermag, hat aber auch einen anderen Grund. Gerade weil der Deutsche bei seiner besonderen Anlage nicht, wie der subjectiv-realistische und idealistische Russe und Spanier, völlig blind nur der einen der beiden Weltanschauungen hingegeben ist, sondern immer noch dunkel die Berechtigung der entgegengesetzten fühlt und ahnt, ist er genöthigt, um sich in seiner Einseitigkeit zu behaupten, in doppelt prononcirter Weise die eigene Ueberzeugung zu verfechten und das, was ihm von seiner universalistischen Natur und einem darauf fussenden Gewissen vielleicht übrig geblieben ist, auf diese Weise in sich zu betäuben. Er steigert sich nun, wie jeder, der seiner höheren Natur entsagt, bis zu einem wahren Hasse alles dessen, was ihn an dieselbe er-

innert und ihm seine Einseitigkeit in reineren Augenblicken zum Vorwurfe zu machen geeignet ist.

Aus solchen Fehlern erwachsen wiederum unsere Wunderlichkeiten und Verschrobenheiten, sowie eine ganze Reihe unschöner oder widerwärtiger Züge im deutschen Nationalcharakter. Wir wollen gar nicht von der Ueberschätzung fremden und ausländischen Wesens, auf Kosten der Verdienste der eigenen Nation, reden, in welcher der Deutsche ohne Gleichen ist, daher auch nicht von der vor Lessing's Auftreten stattfindenden lächerlichen Ueberschätzung französischer Culturzustände, Sitten und Literatur, oder von der noch heute von Einzelnen stattfindenden Verherrlichung Napoleon's I., des Unterdrückers unseres Volkes, oder endlich von der, aus der Ausartung seiner Vielseitigkeit hervorgehenden Affennatur, mit der der Deutsche, die eigene Nationalität verleugnend, in Paris den Pariser, in England den Engländer und in Nordamerika den Nordamerikaner spielt. Wir gedenken hier nur jener ungeheuerlichen und schimpflichen Verirrung, mit der z. B. Deutsche selber im Stande waren, das Ausland zu einer Intervention in ihren Angelegenheiten aufzufordern, oder der lächerlichen und kurzsichtigen Art, mit der gewisse und glücklicherweise vereinzelte Parteigenossen in Deutschland, da ihnen ihre so lange erstrebte Einheit nicht auf dem Wege kam, den sie sich nach ihrem individuellen Geschmacke dazu ausersehen hatten, lieber auf dieselbe verzichten zu wollen erklärten, ja sie nicht selten sogar mit einem wahren Fanatismus bekämpften. Das leider wahre Wort unseres grossen Dichters, dass beim Deutschen das Gemeine weit mehr überhand zu nehmen Gelegenheit finde als bei anderen Nationen, dürfte zunächst wohl an solchen Vorkommnissen sich bewahrheiten lassen.*)

Nach dem allen und nachdem wir aus der Anlage des Deutschen auch so bedeutende Fehler haben herleiten müssen, wird man es wohl nicht mehr für Selbstüberschätzung oder subjective Voreingenommenheit für das eigene Volk erklären, wenn wir der deutschen Nation den Platz unter den Völkern Europa's zuerkennen, welchen unter den Individuen und den durch dieselben vertretenen Geistestypen die Persönlichkeit einnimmt. —

Bis hierher haben wir nur von den Nationen Europa's gesprochen. Wohin haben wir aber eine Bevölkerung, wie die der vereinigten Staaten von Nordamerika zu stellen, die, obwohl ein Conglomerat der verschiedensten Nationen, sich dennoch als eine innerlich und äusserlich geeinte Masse unseren Blicken darstellt? Begegnet uns in dieser bunt zusammengewürfelten Menge

*) Goethe im 19. Buch von *Wahrheit und Dichtung.*

nicht eine-Verbindung von Volkselementen, auf die der Begriff der Nation nicht mehr anwendbar ist und der gegenüber daher auch weder von einer Volkspersönlichkeit, noch auch von einem durch sie vertretenen besonderen Geistes - Typus ferner die Rede sein kann? — Verwirklichen somit nicht die Amerikaner vielleicht gerade jenes, von den extremen Parteien geträumte und erstrebte Ideal einer Menschheit, welche keine Nationen mehr kennt und an die Stelle derselben zu treten habe? —

Wäre dies der Fall, so würde ebensowohl unser Glaube, dass nur aus einer Verbrüderung der Nationen eine über eine blos abstracte Existenz sich erhebende Einigung unseres Geschlechtes hervorgehen könne, wie auch unsere Meinung, dass die Geistestypen in der Volkspersönlichkeit ihre eigentlichste Basis finden, eine merkliche Erschütterung erleiden. Wir glauben jedoch die geistige Eigenart und Bedeutung der Bevölkerung der nordamerikanischen Conföderation gerade als einen Beweis für unsere Meinung anführen zu können.

Die Bevölkerung der vereinigten Staaten stellt ein einigermaassen ähnliches Bild dar, wie es — vorausgesetzt, dass wir die verschiedenen Zeitalter und Culturzustände mit in Anschlag bringen — grosse Strecken von Europa etwa in der Periode der Völkerwanderung dargestellt haben mögen. Beiderseits finden wir jenen gewaltigen Strom einwandernder Angehöriger fremder Nationen und eine durch ihn erfolgende Unterdrückung und Ausrottung der Eingeborenen des Landes, oder die Mischung später Ankommender mit den im Lande vorgefundenen Volkselementen, die der Bildung neu erstehender Nationen und Volkspersönlichkeiten vorherzugehen pflegt. In der Gegenwart dominiren noch die früheren Einwanderer: die Anglo-Amerikaner; doch dürfte der Moment nicht entfernt mehr sein, in welchem ihnen die Deutschen, sowohl an Zahl wie an politischem Gewicht, die Waage zu halten im Stande sein werden. Ausser den Deutschen sind auch noch die Irländer, die besonders nach Californien eingewanderten Chinesen, die südlichen Staaten, welche französische und spanische Volksbruchtheile aufweisen, sowie die Hunderttausende von Niggern und von aus der Mischung der Schwarzen und Weissen hervorgegangenen Creolen und Mestizen, die die Union zählt, in Betracht zu ziehen.

Vorläufig freilich, wo es sich noch für Millionen um Cultivirung riesiger Strecken unangebauten Landes, oder die Ausrottung wild verwachsenen Urwaldes handelt, d. h. wo ein gewaltiger Theil der Bevölkerung noch um das nackte Dasein kämpft und mit der Erzielung der primitivsten Lebensbedürfnisse beschäftigt ist, vermag eine Verschmelzung der in der Union vertretenen

Völkerelemente noch nicht in jener ebensowohl innerlichen, wie äusserlichen Weise zu erfolgen, wie sie der Neubildung von Volkspersönlichkeiten vorausgeht. Nach einigen Generationen jedoch werden die vereinigten Staaten ein ganz anderes Bild wie heute darstellen. Ist erst der Kampf um das Dasein so weit überwunden und die Bevölkerung eine so dichte geworden, dass die Nordamerikaner sich in concentrirterer Weise ihren politischen, künstlerischen, wissenschaftlichen, religiösen und nationalen Interessen zuzuwenden vermögen, so wird es sich darum handeln, ob der deutsche, oder der anglo-amerikanische Geisteseinfluss den Sieg behauptet, oder auch in welcher Weise sich beide mit einander verschmelzen.

Die Folgen des einen oder anderen Processes können zu den verschiedensten Resultaten führen. Es wird sich daraus ebensowohl die Bildung einer ganz neuen Nationalität, wie auch mehrerer und durch verschiedene Volkspersönlichkeiten gekennzeichneter Staaten entwickeln können. Wissen wir doch, welche ziemlich allgemeine Bewegung vor einigen Jahren gegen die Deutschen in den vereinigten Staaten entstand, als sich die Anglo-Amerikaner zum ersten Male der wachsenden politischen Bedeutung ihrer eingewanderten Mitbürger bewusst wurden. Die *Knownothings* sind in der Gegenwart weniger wie je ein allgemein überwundener Standpunkt. Was aber auch aus solchen Verhältnissen hervorgehen möge, jedenfalls wird erst in ferner Zukunft der Moment einer Beurtheilung der Nordamerikaner von dem, den Culturstaaten Europa's gegenüber, oben von uns eingenommenen Standpunkte aus eintreten.

Bleiben wir dagegen bei den Anglo-Amerikanern der Gegenwart stehen und sehen wir dabei von den Deutschen ganz ab, so haben wir das Bild einer allerdings sehr entschieden entwickelten Volkspersönlichkeit, daher auch eines ebenso bestimmt durch dieselbe vertretenen Geistestypus. Der Amerikaner ist nämlich in mancher Beziehung noch der jüngere Bruder seines angelsächsischen älteren Stammesgenossen geblieben, wenn auch sein Realismus nicht, wie der des Engländers, objectiver, sondern mehr subjectiver Natur ist. Tendenziös befangenen oder enthusiastischen Beurtheilern der Union und ihrer Bewohner wird freilich eine Bezeichnung derselben als subjective Realisten nicht genügen. Wollen wir jedoch ehrlich sein, so finden wir gerade die eine subjectiv-realistische Anlage kennzeichnenden Geistessymptome überall in der Natur des Amerikaners vertreten. Auch wissen wir bereits aus der Kunst, dass die subjectiv-realistischen Charakterköpfe unter den Künstlern nicht nur vielfach mit zu den interessantesten, sondern auch zu denjenigen gehören, die durchaus unentbehrlich und nothwendig erschienen, um ein ununter-

brochenes Fortschreiten der Kunstentwickelung zu ermöglichen. Eine ähnliche Stellung nehmen die Amerikaner unter den Volkspersönlichkeiten ein, und dass ihre Wirkungen auf die Culturzustände der civilisirten Welt nicht, wie die der extremen Typen, negativer und zerstörender, sondern im Gegentheil höchst positiver und fördernder Natur sind, dürfte wohl niemand bestreiten.

Was nun den subjectiv-realistischen Typus des Anglo-Amerikaners angeht, so führen wir für denselben als Beweis zunächst jenen ihm eigenthümlichen und selbst von seinen unbedingten Bewunderern mit einer Vertröstung auf die Zukunft eingestandenen Mangel höherer Idealität an. Man halte uns hier nicht den grossen Reichthum verschiedener religiöser Secten in der Union entgegen. Die Ungeheuerlichkeiten der Dogmen mancher derselben, oder ihr blinder Fanatismus beweisen gerade, dass sich der Idealismus bis jetzt häufiger noch in verkrüppelter und caricirter, als in ausgewachsener Gestalt und reiner Bildung in den vereinigten Staaten zu manifestiren liebt. Der Mangel wahrer Idealität des Amerikaners zeigt sich nicht selten auch in den verhältnissmässig kühlen und höchst realistischen Beziehungen zwischen Gatten, Eltern und Kindern, oder Freunden und Verwandten. Das *make money* ist die grosse Parole des Tages; alle nicht in dieser Richtung gehenden Bestrebungen hält der Anglo-Amerikaner von ächtem Schrot und Korn für eitel Schaum und Dunst. Wie weit er endlich davon entfernt ist, an die Stelle der Nationen das Idealbild einer unter der Fahne der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit geeinten Menschheit zu setzen, dürfte nicht schwer zu beweisen sein. Es ist bekannt, wie lange die Sklaverei in der Union bestand, ohne dass etwa besonders warm oder massenweis gegen sie agitirt worden wäre. Und wenn wir auch gerne zugeben wollen, dass die besseren Bürger der Union sie heut zu Tage verabscheuen, so hatte der letzte Krieg doch bei einer grossen Anzahl derselben ganz andere Gründe, als die Humanitätsfrage. Diese wurde vielmehr von den Deutschen in Amerika, die darum auch massenweise ihre Haut zu Markte trugen, als der Cardinalpunkt erfasst, ohne dass sie dafür schliesslich eine besonders warme Anerkennung gefunden hätten. Dem *Yankee* ist im Gegentheil auch heute noch der Charakter des Deutschen antipathisch, oder undefinirbar. Aus diesem Grunde sind ihm noch so manche Bestrebungen desselben Gegenstand des Achselzuckens oder Spöttelns und unter diesen charakteristischer Weise gerade diejenigen wiederum am meisten, die aus einem idealen Bedürfnisse hervorgehen. So z. B. das deutsche Turnen, das ihm nur als ein unbezahltes Akrobatenthum gilt, die deutschen Schützenfeste, die ihm nur eine

Soldatenspielerei grosser Kinder sind. Die deutschen **Musikfeste** betrachtet er zwar mit etwas mehr Anerkennung, obgleich er auch hier ein bedenkliches Kopfschütteln nicht unterlässt, wenn er sieht, dass einzelne Deutsche tausend englische Meilen weit dazu herbeigereist kommen. Die Erwerbung einer möglichst grossen Anzahl von Dollars erscheint ihm als der einzige verständige Lebenszweck, alles Andere dagegen *cheating.* Daher auch seine auf den Gelderwerb gerichtete Ruhelosigkeit, die das eigentliche Volk durchschnittlich nur selten zu dem Behagen kommen lässt, sich, wie bei uns, an einem schönen Tage in Gesellschaft von Freunden und Verwandten im Freien niederzulassen, wie es denn charakteristisch für ihn ist, dass er selbst das, was er trinkt, nur stehenden Fusses zu sich nimmt. Selbst die Gleichgültigkeit, mit der er von einer Beschäftigung und einem Berufe zum anderen überspringt, eben, weil ihm keiner wahrhaft an's Herz wächst, oder lieb und theuer wird, legt Zeugniss ab für den geringen Grad seiner Idealität.

Wollte man uns sein Streben nach politischer und persönlicher Freiheit als ein ideales entgegenhalten, so können wir dies nur bedingungsweise zugeben. Denn einmal verdankt er sein *Selfgovernment* ebenso sehr den Engländern, als sein von ihnen ihm überkommenes angelsächsisches Erbtheil, wie sich selber; dann aber auch fasst er dasselbe vielfach in einem raffinirt-egoistischen Sinne auf. An Vorurtheilen gegen seinen Nächsten und einer daraus resultirenden Beeinträchtigung der politischen und persönlichen Rechte desselben ist er, trotz der von ihm geforderten gleichen Rechte für Alle, vielleicht so reich, wie irgend ein Europäer. Noch heute wird ein Yankee seine Tochter nicht so leicht an einen Mann verheirathen, der durch einen kleinen bläulichen Halbmond an der Wurzel seiner Nägel seine Abkunft von einem Weissen und einer Schwarzen verräth, und auch in der Gegenwart dürfte die höchste Bildung kaum dazu hinreichen, dem Abkömmlinge eines solchen Paares die Thüren der guten Gesellschaft zu erschliessen. Auch sein Verfahren gegen die Indianer, dessen Zweck die Ausrottung derselben ist, und die Art, mit der er ihnen Treu und Glauben hält, giebt ein seltsames Bild von seinem Verständniss der Menschenrechte in der Praxis. Doch wollen wir nicht leugnen, dass sein Streben nach Freiheit des **Individuums** seine grösste Seite ist und dass sich hieraus, wenn sich zu demselben erst einmal die ihm jetzt noch mangelnde **innere** Freiheit gesellt, manches für die Menschheit Hochbedeutende hervorzubilden vermögen wird.

Der Rest von Idealität, der, bei dem steten Vorhandensein beider Anlagen in der menschlichen Natur, auch dem Realisten

in der subjectiven Form noch bleibt, zeigt sich, ausser in dem oben berührten religiösen Sectenwesen, beim Amerikaner auch in gewissen ihm vorzugsweise eigenthümlichen und aus einer missverstandenen Romantik hervorgehenden Uebertreibungen. Wir rechnen hierhin den bis zur Ueberspannung gesteigerten Cultus der Frauen, der den Mann häufig selbst zu Frauengeschäften verurtheilt. So kommt es besonders in den Südstaaten nicht allzu selten vor, dass die Dame des Hauses, auf den Divan hingestreckt, ihren Roman liest, während der Mann, mit dem Handkorbe bewaffnet, die nöthigen Victualien einkauft. Auch gewisse widerwärtige Acte der Lynchjustiz gehören hierher. So bedurfte es z. B. nur der aus dem Fenster ihres Hauses an das vorübergehende Volk gerichteten Mittheilung einer Frau, dass ihr Mann sie nicht ihrer Würde gemäss behandle, um die Menge zu veranlassen, den Angeklagten aus seiner Wohnung zu reissen, in den Wald zu führen und ihn dort, nachdem sie ihn entkleidet und mit Honig bestrichen, in der Nähe von Bienen, oder anderen stechenden Insecten, so lange an einen Baum zu binden, bis er sinnlos und halb todt auf dem Platze blieb.

Nichts wäre unrichtiger, als dem Anglo-Amerikaner deshalb den subjectiven Realismus abzusprechen, weil er auf dem Gebiete industrieller und handelspolitischer Unternehmungen die grössten Thaten der Gegenwart vollbringt. Finden wir diesen Zug doch auch bei dem in typischer Beziehung ihm nah verwandten Russen, der, obwohl, wie der Amerikaner, subjectiver Realist und Egoist, doch gleich diesem die gewaltigsten Verkehrs- und Handelsstrassen anlegte. Dieselben durchziehen in gleicher Weise die wilden Gebirgsgegenden des Kaukasus, wie die fernen Steppenländer Sibiriens, erstrecken sich ebensowohl bis an die Küsten des Eismeeres, wie über die Wüsten Centralasiens. Auch der Russe trug, gleich dem Amerikaner, seine Cultur in bis dahin gänzlich brachliegende Länder und hatte schon vor anderthalb Jahrhunderten die Kühnheit, eine zwischen Sümpfen einer gefährlichen Strommündung und einbrechenden Meereswellen gelegene und auf Pfählen zu erbauende Riesenstadt zu gründen. Und wenn die amerikanischen Dampfer den theilweise noch den Urwald durchströmenden Mississippi und Ohio befahren, so durchfurchen die Dampfer Russlands ebensowohl den in das Eismeer mündenden Ob und Jenisei, wie den in den stillen Ocean sich ergiessenden und die Grenzen Chinas bespülenden Amur.

Auch die zähe Ausdauer und Hartnäckigkeit bei Verfolgung seiner Ziele und Zwecke theilt der Amerikaner mit dem Russen, und, da dieselbe den Subjectivismus überhaupt kennzeichnet, auch mit dem Spanier. Der Realist und Idealist in ihrer objectiven

Form werden schon desshalb seltener zu einem ähnlich rücksichtslosen Vorgehen in Verfolgung ihrer Zwecke sich entschliessen, weil sie eben ihr Blick in die Sphäre entgegengesetzter Weltanschauungen hiervon zurückhält. Aber jene Hartnäckigkeit hat auch ihre Grösse; und die riesigen handelspolitischen und industriellen Unternehmungen des Amerikaners, deren wir oben gedachten, konnten eben nur bei einer solchen Anlage so rasch zu glänzenden Erfolgen führen.

Wir halten es nicht für unmöglich, dass selbst die andauernde freundschaftliche Beziehung zwischen zwei, ihrer Staatsverfassung nach, so grundverschiedenen Völkern, wie das russische und amerikanische, ihren Grund mit in der verwandten Geistesnatur beider Nationen findet, so wie in ihrem, trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen, sich im Ganzen doch geltend machenden gleichen Streben nach Macht, das bei der entgegengesetzten geographischen Stellung dieser Völker auf dem Erdballe keine Conflicte zu befürchten hat. Wir führen hierfür in der Gegenwart z. B. nur die von Russland in zuvorkommender Weise vollzogene Abtretung Russisch-Amerika's an die vereinigten Staaten an.

Was uns in dieser unserer Meinung noch bestärkt, ist der Umstand, dass auch die Künste gegenwärtig noch eine ganz ähnliche Stellung bei dem Anglo-Amerikaner einnehmen, wie beim Russen. Wie bei diesem, stellen sie sich bisher auch bei ihm als ein importirter Luxus dar, während das, was der Anglo-Amerikaner in einem nur volksthümlichen Sinne an künstlerischen Elementen aus sich entwickelt, das vom Russen auf demselben Felde Geleistete in mancher Hinsicht nicht eimal erreicht. So finden wir in der Musik, an Stelle der höchst charakteristischen Tanzmelodien und der schönen entweder melancholischen, oder ausgelassenen Lieder der Don'schen Kosacken, bei dem Anglo-Amerikaner musikalische Gefühlsäusserungen, die bis auf den Standpunkt des so populären aber geschmacklosen *Yankee Doodle* herabzusinken vermögen, oder gewisse, von ihm adoptirte halbbarbarische Niggerlieder. Dies ist um so auffallender, da er in seinen Leistungen auf dem Gebiete der schönen Literatur den Russen bereits weit überflügelt hat. Demungeachtet ist — wenn wir von der Poesie absehen — die Musik vielleicht gerade diejenige Kunst, in der eine selbständige künstlerische Entwickelung des Amerikaners zunächst zu erwarten steht. Und zwar aus verschiedenen und zum Theil selbst für das Wesen der Tonkunst charakteristischen Gründen. Einmal nämlich darum, weil sie überhaupt heut zu Tage die populärste unter den Künsten ist, gewissermaassen die Kunst, welche unserer unruhigen Zeit, weil das ihr innewohnende Element der Bewegung dieselbe sympathisch

anmuthet, am gemässesten ist. Da nun wiederum der Amerikaner der in gewisser Beziehung unsteteste moderne Mensch ist, so bringt er schon an und für sich eine besondere Empfänglichkeit der auf den Wogen der Zeit dahineilenden Kunst der Töne entgegen. Die Musik ist ihm aber auch darum am zugänglichsten, weil sie, als die subjectivste Kunst, in gewissen, besonders lyrischen Richtungen und von der Seite ihrer Rhythmik, seinem so entschieden ausgebildeten Subjectivismus besonders zusagt. Dann aber auch darum, weil die Idealität des Menschen, selbst wenn sie zwischen rollenden Dollars und einem Walde von Essen und Dampfmaschinen eingeklemmt ist, sich noch irgendwohin zu retten sucht. Hierzu kommt noch, dass ein so realistischer Mensch, wie der Amerikaner, der bei idealistischen Schöpfungen der bildenden Kunst sofort nach dem Naturwahrscheinlichen und Möglichen fragen würde, der Musik gegenüber, wo ihm alles Vergleichen und Messen mit dem Verstande versagt ist, sich in sein Schicksal, hier nicht mehr Kritik üben zu können, gleichsam als in ein *fait accompli* ergiebt und darum um so empfänglicher für die unbestimmten, aber angenehmen Eindrücke wird, die diese Kunst in ihm erregt.

Höchst bezeichnend für seine subjectiv-realistische Anlage ist ferner auch sein Mangel aller Productivität in der Sculptur. Wir finden einen ähnlichen Wegfall der Entwickelung dieser Kunst bei Russen und Polen und sehen sie selbst bei den Spaniern, im Verhältniss zu deren Malerei, nur matte Blüthen treiben, oder in einer gewissen Abhängigkeit vom Auslande. Es ist dies ein Beweis, wie wenig das Emporkommen der Sculptur durch nationale Charaktertypen von subjectivem Gepräge begünstigt wird.

Zu einer selbständigen Entwickelung der Malerei zeigen sich in den vereinigten Staaten bis jetzt nur schwache Anfänge. Die Poesie dagegen zeigt eine verhältnissmässig überraschende Blüthe. Doch offenbart sich dieselbe vorzugsweise als eine lyrische und die Entwickelung gerade dieser Gattung der Dichtkunst sowohl beim subjectiven Realisten, wie Idealisten ist abermals ein Beweis für die mannigfachen Berührungspunkte der den Extremen sich nähernden Geistesnaturen. Während aber die lyrische Poesie ausserordentlich reich vertreten ist, zeigt uns die epische fast gar keine Vertretung. Man kann unmöglich die vielen und meist von Frauen geschriebenen Romane und Novellen, die sich vielfach nur um tendenziöse Tagesfragen bewegen, hierhin zählen. Höchstens wären Cooper und Holmes auf diesem Gebiete zu nennen, während wir unter der grossen Zahl der Lyriker einen Bryant, Whittier, Dana und Morris hervorheben. Schriftsteller wie Washington Irving und Longfellow haben sich

besonders durch ihre *Essays*, sowie auch durch historische, aesthetische und philosophische Abhandlungen hervorgethan, doch ist ihr stark ausgeprägter Eklekticismus abermals charakteristisch für die Union. In Parker's Auffassung des Christenthums begegnen wir einem nüchternen Rationalismus und einem völligen Mangel aller Idealität, die ebenfalls bezeichnend für die subjectiv-realistische Weltanschauung des Amerikaners sind. Dass das Epos als solches, so gut wie gar nicht vertreten ist, bedarf kaum einer Erklärung. Es kann ohne Verherrlichung heroischer, oder über das Niveau der Menge in vornehmer Genialität hervorragender Gestalten nicht bestehen. Diese sind aber gerade dem Amerikaner, welcher Naturen ungern anerkennt, deren Grösse nicht aus gewissen, dem Bürger der vereinigten Staaten direct nützlichen Bestrebungen herzuleiten ist, entweder verhasst, oder doch nicht sympathisch.

Indem wir an den Schluss unserer Darstellung der Geistestypen in Gestalt der Volkspersönlichkeiten gelangen, scheint es uns wichtig, noch auf die Seltenheit einer eigentlich musikalischen Begabung ganzer Nationen aufmerksam zu machen. Nehmen wir die Israeliten, die wir als ein uraltes Culturvolk nicht zu den modernen Nationen rechnen können, aus, so giebt es eigentlich nur drei auf dem Gebiete der tondichterischen Productionen hervorragende Völker. Es sind dies die Deutschen, die Italiener und die Franzosen. Was die anderen Nationen in dieser Beziehung geleistet, so z. B. die Skandinavier und die Spanier, die National-Russen, oder die Polen, bei denen ein Talent wie Chopin als eine seltene Ausnahme auftritt, verschwindet gegen die Fülle des von den Deutschen, Italienern und Franzosen Hervorgebrachten. Wir haben der Niederländer hier nicht besonders gedacht, weil sie ja unter den ihnen stammesverwandten Deutschen, und insofern sie Wallonen sind, auch unter den Franzosen, schon mit inbegriffen sind, und weil überdies ihre Leistungen mehr einer grossen Vergangenheit, wie der Gegenwart angehören.

Unter den in musikalischer Beziehung receptiven Nationen stehen ausser den Deutschen, die dies, wie wir schon oben berührten, ebenfalls im höchsten Grade sind, die Engländer obenan und nächst ihnen abermals die Franzosen. Der Species ihres Geistestypus nach finden wir auch bei den Italienern alle Vorbedingungen einer musikalischen Empfänglichkeit für das von anderen Nationen im Felde der Tonkunst Geleistete. Ihre aus dem vorigen Jahrhundert bekannte Anerkennung Gluck's, in dessen erster Periode und das von ihnen unserem deutschen Hasse ertheilte *epitheton ornans: „il caro Sassone“*, liefern hierfür einige, wenn auch nicht ausreichende Belege. Dass aber solche

Züge verhältnissmässig so vereinzelt dastehen und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts immer spärlicher wurden, lag zum grossen Theil an den politischen und kirchlichen Zuständen, unter denen dies hochbegabte und herrliche Volk so lange zu seufzen hatte. Mit seinem endlich eingetretenen Aufschwung zur Freiheit und nationalen Selbständigkeit ist, unter anderem, auch bereits eine höhere Empfänglichkeit für die musikalischen Leistungen seiner Nachbarn erwacht, wofür, ausser dem für classische deutsche Kammermusik erstandenen Florentiner Quartett, auch verschiedene Aufführungen von Werken der grossen deutschen Meister der Sinfonie Zeugniss ablegen. Freilich ist von manchen noch öffentlich in Italien ausgesprochenen Urtheilen, wie etwa: dass der erste Satz von Beethoven's *Cmoll-Sinfonie*, weil er nur *un povere thema* enthalte, für ein so umfangreiches Orchesterstück nicht ausreiche, oder dass Mozart's *Don Juan* zu veraltet sei, um ihn gegenwärtig auf der Bühne dem Publicum vorzuführen, noch ein weiter Weg bis zu einem besseren Verständniss musikalischer Classicität zurückzulegen. Wir sind jedoch fest überzeugt, dass die Italiener eine solche Bahn, bei ihrer hohen Begabung und dem erneuten Aufblühen ihres schönen Vaterlandes, in überraschender Kürze durchmessen werden.

---

Nachdem uns die unermessliche Bedeutung der Typen für den Einzelnen, wie für die Menschheit deutlich geworden, haben wir uns wieder daran zu erinnern, dass alle Geistesformen jener unserer Doppel-Natur entwachsen sind, welche sich zugleich als die gemeinsame Geburtsstätte von Religion, Kunst und Wissenschaft erwies. Diese unsere Doppel-Natur ist aber nicht allein der Grund eines gleichen Ursprungs jener in dreifach verschiedener Weise erfolgenden höchsten Aeusserungen des Menschengeistes, sondern zugleich auch der Grund eines durch den ganzen Verlauf der Culturgeschichte sich bis in alle einzelnen Momente hinein vollkommen gleichenden und einheitlich gestaltenden **Entwickelungsganges** von Kunst, Religion und Wissenschaft.

Wie ist aber ein solcher einheitlicher und organischer Fortschritt des gesammten Geisteslebens, bei der Verschiedenartigkeit der Volkstypen und bei den durch dieselben vertretenen entgegengesetzten Anlagen, so wie bei den durch die letzteren wiederum veranlassten verschiedenen Richtungen, in denen jedes einzelne Volk seinen besonderen Zielen zustrebt, möglich? Wie endlich bei den verschiedenen Einwirkungen, die auch Race, Klima, Land,

Traditionen und geschichtliche Ereignisse auf alle diese Geistestypen — mögen sie im Individuum oder in einer Nation zur Erscheinung gelangen — besitzen und in Folge welcher sich unser Geschlecht kaum noch als ein und dieselbe Art, geschweige denn als eine Einheit in ideeller Beziehung empfindet? —

Die Antwort auf diese Fragen vermag erst im nächsten Abschnitt ertheilt zu werden. —

# Zweiter Abschnitt.

## Das Bildungsgesetz.

Wir schlossen den vorigen Abschnitt mit der Frage, wie es zu erklären sei, dass ein stetiger Fortschritt der Menschheit, bei der Mannigfaltigkeit und den zum Theil völlig entgegengesetzten Bestrebungen der Völker und Individuen, aus denen sie besteht, möglich geworden. Mit anderen Worten: durch welche Mächte, trotz aller solcher Hemmnisse, einem zusammenhängenden culturgeschichtlichen Bildungsgange und einer mit ihm verbundenen organischen Entwickelung von Religion, Kunst und Wissenschaft Bahn gebrochen worden sei. —

Hierauf giebt es nur eine Antwort. Ueber den Bestrebungen der Völker und Fürsten, über den Versuchen, Bemühungen und Anstrengungen ganzer Genossenschaften, Schulen und Parteien, über den Schlüssen der Vernunft, über aller menschlichen Berechnung, wie über den wechselnden Idealen verschiedener Zeitalter waltet ein höchster Wille, der die Geschicke des Einzelnen, wie der gesammten Menschheit lenkt und auf nur ihm bekannten Wegen zu ihren Zielen führt. — Alles was wir im Laufe vorliegender Arbeit bisher berührten, musste uns auf ein solches Resultat vorbereiten. Die strenge Gesetzmässigkeit, die wir in den Künsten, und unter diesen selbst in der, einer subjectiven Laune und Stimmung scheinbar den ungezwungensten Ausdruck leihenden Musik, gewahrten, ist nur ein schwacher Abglanz ewiger im Weltall waltender Gesetze. Von jeher aber glaubte unser Geschlecht, in seinem ahnungsvollen Drange, die letzte Ursache dieser Gesetze in einem alles reale und ideale Sein in sich einigenden Mittelpunkte annehmen zu müssen, in dessen Existenz und Wirken der den Blicken der Sterblichen verhüllte Zusammenhang derselben begründet sei.

Es liegt zu Tage, dass, ohne diese geheimnissvoll wirkende Macht, die contrastirenden geistigen und physischen Anlagen der

Völker, so wie die verschiedenen klimatischen und örtlichen Verhältnisse, die jene ursprünglichen nationalen Anlagen in dieser oder jener Weise beeinflussten und modificirten, entweder eine chaotische und dem blinden Zufall überlassene, oder doch eine im Kreise sich drehende Entwickelung unseres Geschlechts zur Folge hätten haben müssen. Da nun aber in die Geistesnatur desselben gewisse unzerstörbare Keime eines gesetzmässigen Wachsthums versenkt waren, so drängte deren zeugende, bestimmende und in den Völkern, wie in den Individuen unbewusst wirkende Kraft die Bestrebungen aller Einzelnen, gleich den verschiedenen Zuflüssen eines grossen Stromes, in dieselbe Hauptrichtung.

Die Geschichte lehrt uns, dass auch die am weitesten fortgeschrittenen Culturvölker, ebenso wie es eine Zeit des Aufblühens für sie gab, eine Zeit des Abwelkens erleben mussten. Sie lehrt uns ferner, dass die Culturergebnisse ganzer Zeitalter entweder für immer, oder doch auf Jahrtausende — sei es durch das Hereinbrechen von Barbaren, sei es durch das Auftreten zwar entwickelungsfähiger, aber anfänglich noch roher Völker — verloren gingen. Es wäre daher das Wahrscheinliche gewesen, dass die Civilisation immer wieder zu ihren Anfängen zurückgekehrt und von hier aus wieder die alten Wege eingeschlagen hätte, oder aber, dass die Entwickelung einzig und allein durch die besondere Anlage der zuletzt siegreichen und über den Trümmern der abgestorbenen Völker sich erhebenden Nation bestimmt worden wäre, falls nicht ein, von allen solchen Zufällen und Einflüssen unberührbares Etwas die Geschicke der Menschheit geleitet hätte.

Gewahren wir doch Continuität und bestimmte Absichten auch im Weltall, wo sich ihr Dasein ebensowohl bei der Bildung unseres Planeten, wie in der Organisation und im Wachsthum des zartesten Pflänzchens offenbart. Wie sollten beide im Werden und Bildungsgange des einzigen denkenden und sich seiner selbst bewussten Wesens, das wir kennen, nicht zur Erscheinung gelangen, zumal da in der Sphäre eines solchen Zusammenhang und Consequenz zu den selbstverständlichen Voraussetzungen gehören?

Aus dem allen, wie aus dem Umstande, dass der Einzelne (je nachdem er unter den Typen den Charakter, oder die Persönlichkeit repräsentirt) entweder nur in gewissen Richtungen und bis zu gewissen Punkten, oder in umfassender Weise wiederholt, was die Menschheit, wenn wir sie als ein Organon erfassen, im Grossen und Ganzen durchlebte, geht unwidersprechlich hervor, dass der Bildungsgang unseres Geschlechtes durch ein in die tiefsten Tiefen der menschlichen Natur versenktes Gesetz bedingt und bestimmt wird. Wir wollen dasselbe, da es die Menschheit gewissermaassen modelt und formt, das Bildungsgesetz nennen.

Das Bildungsgesetz, dessen Dasein wir zu behaupten wagen, ist zwiefacher Natur. Es bedingt, wie wir im Verlaufe des folgenden Abschnittes zu beweisen hoffen, einerseits eine organische, andererseits eine Entwickelung durch Divination und eine dem Menschen in seinem Inneren sich ohne sein eigenes Verdienst erschliessende Offenbarung. Beides entspricht völlig der in unserer realistischen und idealistischen Anlage begründeten Doppel-Natur, sowie der daraus hervorgehenden zwiefachen Empfänglichkeit und Bildungsfähigkeit unseres Geschlechts.

Vorerst haben wir es mit dem Bildungsgesetze in seiner organischen Gestalt zu thun, dem wir jedoch, bei seiner Wichtigkeit, ein besonderes Capitel zu widmen haben, mit welchem wir daher den neuen hier beginnenden Abschnitt eröffnen.

---

## CAPITEL XV.

### Das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt.

Das Vorhandensein eines unserem Geiste eingeborenen Grundgesetzes, welches denselben zwingt, sich in einer *a priori* ihm vorgeschriebenen Richtung zu entwickeln und zu bilden, muss sich zunächst in der Art der Einwirkung dieses Gesetzes auf das Wachsthum unseres Bewusstseins offenbaren. Eine solche Einwirkung bedingt folgenden Gang unserer geistigen Entwickelung.

Aus dem unbewussten Ineinssein aller Gegensätze, welches die früheste Kindheit unseres Geschlechtes kennzeichnet, erwachen wir zum Bewusstsein des Geschiedenseins des Subjectes von der Welt. Der hieraus entstehende innere Gährungsprocess veranlasst die ersten unklaren und unvollkommenen Versuche einer Vermittelung zwischen unserem Selbste und der Welt der Erscheinungen.

Erst eine geraume Zeit später, als diese Versuche, beginnt die durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt veranlasste Entwickelung eine normale zu werden.

Die erste Epoche derselben lässt das klar gestaltete Streben nach einer Vermittelung im Gegebenen und Natürlichen gewahren. — Diese Epoche zerfällt wieder in zwei Perioden, von denen die erste eine objectiv-, die zweite eine subjectiv-realistische Weltanschauung zur Geltung bringen.

Auf sie folgt, als zweite Epoche, der Versuch einer Vermittelung in der Welt des Geistes, deren beide Perioden umgekehrt eine subjectiv- und objectiv-idealistische Entwickelung bedingen. — Höchst charakteristisch ist es, dass in dem früheren dieser beiden Weltzeitalter, dem realistischen, die erste Periode einen objectiven, die zweite einen subjectiven Standpunkt gewahren lässt, während in dem sich anschliessenden späteren Weltzeitalter, dem idealistischen, sich umgekehrt die erste Periode

durch einen subjectiven, die zweite dagegen durch einen objectiven Standpunkt kennzeichnet.

In der dritten und letzten Epoche endlich begegnen wir der Verschmelzung der Resultate der beiden früheren Epochen zu einer höheren und noch vollkommeneren Vermittelung; d. h. zu einer universalistischen Weltanschauung. — Auch hier unterscheiden wir verschiedene Stadien des inneren Wachsthums, als deren erstes wir die Periode eines in den Gemüthern erfolgenden Conflictes der Culturelemente der beiden früheren Weltzeitalter bezeichnen, welches Stadium zugleich auch die Periode einer in der Weltanschauung einzelner Geistesheroen sich vollziehenden Verschmelzung beider Culturen ist. Doch erfolgen sowohl Conflict, wie Verschmelzung in diesem Zeitabschnitt noch naiv und unbewusst. Die zweite Periode ist die, des von den Vertretern der beiden entgegengesetzten Geistesculturen bewusst erhobenen Conflictes derselben. Dieselbe drängt ihrem Wesen nach die Versuche der Vermittelung in den Hintergrund, wenn sie sie auch in ihrer naiven Form nicht völlig aufzuheben vermag. Die dritte Periode endlich führt zu einer bewussten Verschmelzung aller Gegensätze, oder zu der objectiven Anschauung ihres Ineinsseins und bedingt hierdurch die Rückkehr zu jenem, den ewigen Frieden in sich tragenden ungetrübten Vollbewusstsein, welches die uranfängliche Kindheit unseres Geschlechtes auszeichnete.

Nach diesem flüchtigen Abriss des, durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt veranlassten Ganges des culturgeschichtlichen Fortschrittes haben wir nunmehr auf die oben berührten Hauptepochen desselben näher einzugehen und zugleich auch der Krisen zu gedenken, welche diese Epochen vorbereiteten.

Das organische Bildungsgesetz offenbart sich in den intellectuellen Fortschritten unseres Geschlechtes, welche durch die Organisation der menschlichen Geistesnatur und durch die in dieselbe versenkte zwiefache Fähigkeit, die Welt aufzufassen und zu gestalten, als durch bereits gegebene Bedingungen im voraus bestimmt und angeordnet waren.

Das organische Bildungsgesetz muss unser Geschlecht also genau bis zu dem Punkte hinführen, bis zu welchem die Menschheit auch auf rein empirischem Wege, d. h. auch ohne jene alle Erfahrung überflügelnde Offenbarung gelangt sein würde, welche im Laufe unseres historischen Bildungsprocesses einzelnen auserwählten Persönlichkeiten in ihrem Innern zu Theil geworden ist.

Dem entsprechend entwickelt das Bildungsgesetz in seiner organischen Form denn auch genau die gleichen Altersperioden im Wachsthume der Menschheit, denen wir im Leben eines jeden Einzelnen begegnen. Auch im Wachsthum des Einzelnen

folgen der ersten Kindheit die frühesten naiven Vermittelungsversuche zwischen dem Selbste und der Welt; auf diese dann die Jugend, die natürlich beim Einzelnen, wie bei der Menschheit zwiefach anders geartet sein kann, je nachdem das Ideal in der Welt der Erscheinungen, oder in der Welt der Ahnungen gefunden wird. Die Zeit der inneren Zweifel und des Kampfes beider Welten im Bewusstsein bezeichnet hierauf beiderseits das beginnende Mannesalter, an das sich dann zuletzt die Zeit der Reife und des bewussten Erfassens der früher unbewusst oder unbedingt acceptirten Ideale anschliesst.

Die Periode der Kindheit unseres Geschlechtes ist, wie die Kindheit des Einzelnen, eine Zeit der Wunder und Märchen, der Träume und Ahnungen. Hiermit soll nicht behauptet werden, dass sie nicht auch eine Zeit des Ringens und Kämpfens gewesen. Auch jenes früheste traumhafte Alter hat schon seine Leiden und Entbehrungen. Aber sie kommen ihm mehr durch die Hemmnisse, die ihm die Aussenwelt bereitet, als von Innen, wo noch ein tiefer Friede und das beseligende Gefühl des Ungeschiedenseins von der Welt wohnt. Darum erinnert sich jeder Einzelne von uns, wenn er in ein reiferes Alter gelangt ist, so gerne seiner Kindheit; sie scheint ihm in einem verklärten Schimmer dazuliegen. Aus demselben Grunde erscheint auch der Menschheit jenes Alter ihrer frühesten Existenz, in welches kaum die Sage, geschweige denn die Geschichte zurückreicht, in der Erinnerung als ein glückseliges.

Hieraus erklären sich die Mythen von einem in einer fabelhaften Urzeit herrschenden Unschuldsstande unseres Geschlechtes, von einem entschwundenen goldenen Zeitalter, oder von einem verloren gegangenen Paradiese. — Ein solch sehnsüchtiges Zurückblicken auf die frühesten Entwickelungsstufen unseres geistigen Daseins ist auch kein ganz unberechtigtes und ein immerhin wenigstens erklärliches. Ist doch jenes ungetrübte Gefühl des Einsseins mit der Welt und der damit zusammenhängende tiefe Friede unseres Innern, dessen wir oben gedachten, ein in Wahrheit beneidenswerther und, wenn er einmal verloren gegangen, nie wiederkehrender Zustand von Glückseligkeit. Es ist darum nur natürlich, dass die Menschheit, als sie späterhin in schweren Geisteskämpfen rang, sich jenes ihres anfänglichen inneren glücklichen Zustandes wie eines goldenen Traumes erinnerte und dass sie sich in gewissen Momenten selbst in der Gegenwart in denselben zurücksehnt.

Am rührendsten und naivsten malt sich eine solche Sehnsucht in einzelnen poetischen Ergüssen grosser Dichter. So ruft z. B. Cervantes aus: „O selige Zeit! glückliches Weltalter! du, von

den Alten golden genannt, nicht, weil man das in unserer eisernen Zeit so begehrte, so geliebte Gold in dir ohne Mühe erwarb, sondern weil die Menschen, die damals lebten, jene zwei Worte, mein und dein, nicht kannten. Alles war in jenen heiligen Jahrhunderten gemein. Niemand bedurfte zu seiner gewöhnlichen Nahrung mehr Arbeit, als die Hand auszustrecken und seine Speise von den starken Eichen zu brechen, die Jedermann freigiebig mit ihrer süssen Frucht zum Mahl einluden. Klare Quellen und hüpfende Bäche boten dem Durstigen wohlschmeckendes krystallhelles Wasser in reichster Menge dar. In Felsenriffen und hohlen Bäumen bauten die sorgsamen und weisen Bienen ihren Staat und theilten uneigennützig mit Jedermann den reichen Ertrag ihrer süssen Arbeit. Die starken Korkbäume gaben gutwillig ihre breiten, leichten Rinden her, womit man die ersten auf unbehauenem Pfahlwerk ruhenden Hütten bedeckte, deren einziger Zweck war, den Bewohner vor Ungewitter zu schützen. Alles war damals Friede, Alles Freundschaft, Alles Eintracht! Noch hatte das schneidende Eisen des gekrümmten Pfluges nicht gewagt, die Eingeweide der gütigen Mutter vor uns Allen zu öffnen. Ihr weiter fruchtbarer Schoos gebar damals noch Alles freiwillig, was ihre Söhne sättigen, erhalten und ergötzen konnte. Damals gingen die schönen unschuldigen Töchter der Natur unbesorgt von Thal zu Thal, von Hügel zu Hügel mit fliegendem Haar und nicht weiter bekleidet, als der Anstand gebot. Ihr Schmuck war nicht, wie heutzutage, tyrischer Purpur und tausendfältig zermarterte Seide. Blumenkränze mit Epheu durchwebt, schmückten sie schöner und prächtiger, als unsere Damen die seltsamen Erfindungen, welche die müssige Mode ersann. Damals liess die unschuldsvolle Seele ihre Liebesgefühle rein, lauter und aufrichtig, wie sie in ihr quollen, hervorströmen und borgte nicht von der Kunst gedrehte Wendungen und Worte, sie zu verschönern. Arglist, Betrug und Bosheit mischte sich noch nicht unter Wahrheit und Einfalt; die Gerechtigkeit thronte sicher in ihrem Reiche, und weder Gunst noch Eigennutz, die jetzt sie beugen, drängen und verfolgen, nahte sich damals ihren Grenzen."

Eine verwandte Stimmung berührt uns, wenn Schiller in seinem bekannten Gedicht: *Die Götter Griechenlands* ausruft:

> »Schöne Welt, wo bist Du? kehre wieder,
> Holdes Blüthenalter der Natur!
> Ach, nur in dem Feenland der Lieder
> Lebt noch deine fabelhafte Spur!«

Oder wenn Goethe im *Tasso* sagt:

> »Die goldne Zeit wohin ist sie geflohen?
> Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!

> Da auf der freien Erde Menschen sich
> Wie frohe Heerden im Genuss verbreiteten;
> Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
> Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
> Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
> Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang.«

und so wären noch manche andere ähnliche Stossseufzer grosser Dichter alter und neuer Zeit anzuführen.

Merkwürdiger aber als diese Erscheinung ist es, dass selbst ein so realistisches Volk, wie die Römer, die Erinnerung an ein idealistisches Zeitalter festhielt, und zwar bis in das zweite und dritte Jahrhundert nach Christus. Sie feierten das berühmte Fest der *Saturnalien* zum Andenken des unter der Regierung des Saturnus bestandenen mythischen goldenen Zeitalters, das noch nichts von einer Verschiedenheit der Stände und von der Sklaverei wusste. Darum entband man auch bei diesem Feste die Sklaven von jedem Dienste und erlaubte ihnen die ganze Lebensweise der Freien. — Am ausgebildetesten jedoch begegnen wir den Mythen von einem früheren besseren Leben der Menschen auf Erden bei den Völkern des grauen Alterthums, bei denen sie, fast ohne Ausnahme, sich wiederholen.

Demungeachtet bleibt das wirkliche geschichtliche Dasein solcher Zustände ein sehr problematisches, da wir keine Epoche für dasselbe mehr namhaft zu machen im Stande sind. Ebensowenig aber lässt es sich ganz in die Region der Träume verweisen. Jedenfalls haben wir solche Zustände unter die vorhistorischen zu zählen, und wie anders sie auch in Wahrheit gestaltet gewesen sein mögen, als die Phantasie und das ideale Bedürfniss der Völker sie sich ausgemalt hat, so lehrt uns doch die Erfahrung, dass sie nicht völlig undenkbar sind. So erhalten wir z. B. vielleicht eine leise Vorstellung von einem solchen Dasein durch die Zustände der Eingeborenen, mit denen die spanischen Seefahrer des 15. und 16. Jahrhunderts, bei der Entdeckung Westindiens und des Festlandes von Amerika, verkehrten und von deren liebenswürdig kindlicher Unschuld und Unbefangenheit die Berichte nicht genug zu erzählen wissen. Wir erfahren ausdrücklich, dass das in seiner Art ideale Dasein dieser glücklichen Naturkinder erst dann eine Trübung erlitt, als ihnen ihr reines und liebevolles Vertrauen durch die Europäer mit Brutalität und Treulosigkeit erwidert wurde.

Für die Möglichkeit von in unvordenklichen Zeiten bei ganzen Völkern dagewesenen Zuständen naiver Kindlichkeit liesse sich vielleicht gerade mit durch die Tonkunst eine Art von culturgeschichtlichem Beweis antreten. Es existiren noch heute in Mexico — also gerade wieder in der Nähe des Archipels der

westindischen Inseln — gewisse kleine Volkslieder, deren zierliche, leichtfüssige und vibrirende Rhythmik, so wie Beschränkung ihrer Melodie auf drei oder vier Stufen und häufige Wiederholung der Worte auf denselben Tönen, an das leichte Auf- und Abschweben schwärmender Mücken in der erwärmten Atmosphäre eines schönen Sommerabends erinnert, bei welchem das einzelne Geschöpf mit der es umgebenden Welt in ein und dasselbe Element zu verschwimmen scheint. Solche Aeusserungen menschlichen Gefühles in Tönen sind nur bei einem ganz kindlichen und sein Dasein noch ungeschieden von der Natur empfindenden Volke denkbar.*)

Mit dem Erwachen zum Bewusstsein des Geschiedenseins des Subjectes von der Welt beginnen die, wenn auch noch nebelhaften und vielfach erst aus grauem Dunkel auftauchenden Anfänge der Geistesgeschichte unseres Geschlechtes. Aus einem solchen Bewusstsein entwickelt sich jener Gährungsprocess im Geiste ganzer Racen und Völkerfamilien, oder im Denken und Empfinden besonders begabter Nationen und der aus ihrem Schoosse geborenen Geistesheroen, die zu den ersten Versuchen einer Vermittelung zwischen unserem ideellen und natürlichen Dasein führen. Diese Versuche krystallisiren sich in den ältesten uns bekannten Religionssystemen und Staatsverfassungen und erscheinen, vom Standpunkte unserer Tage aus gesehen, mehr wie die frühesten, vielfach verworrenen und unklaren Ansätze zu einer Versöhnung der Widersprüche des Daseins, als wie wirklich erfolgte Vermittelungen. Der hierdurch angebahnte Fortschritt aber kommt entweder wieder bald zum Stillstand, oder stellt sich wie ein im Dämmerlichte beginnendes Wandeln Träumender auf jener Strasse dar, die das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt unser Geschlecht gehen hiess.

Die Völkerfamilien und Nationen, welche jene frühesten Vermittelungsversuche wagten, können wir hier nur im Vorübergehen nennen, da ihre eigentliche Darstellung dem historischen Theile unserer Arbeit angehört. Unter den Völkerfamilien sind hier vor allem die Arier und Semiten, (die letzteren jedoch, wie wir gleich bemerken wollen, mit Ausnahme der Hebräer) unter den Nationen die Chinesen, Inder, Assyrer, Meder, Perser und Aegypter zu nennen. Bei allen diesen Völkern kann weder von einer deutlichen Vermittelung auf realistischer, noch von einer

*) Frau Pauline Viardot-Garcia theilte dem Verfasser einige dieser Melodien mit, deren sie sich aus ihrer, zum Theil in Mexico zugebrachten Kindheit her noch deutlich erinnerte und die dort seit undenklichen Zeiten im Volke leben. —

solchen auf idealistischer Seite die Rede sein, da die aus den beiden entgegengesetzten Naturen im Menschen hervorgehenden Anschauungen, Vorstellungen, Ahnungen, Wünsche und Bedürfnisse im Geiste dieser Nationen noch wie die, bald in einander verfliessenden, bald sich wieder zusammenballenden Dunststreifen und Massen eines Nebelmeeres unklar und doch wundersam durcheinanderwogen und sich die Herrschaft streitig machen.

Das Halbe oder Unfertige jener frühesten Vermittelungsversuche zeigt sich ganz besonders auch in der vielfach noch unklaren Stellung und Entwickelung, die die Künste bei den genannten Völkern nehmen. In Folge hiervon verirrt sich z. B. die Sculptur bei dem einen Volke in's Architektonische, bei dem andern in's Verschwommene, Weichliche und Malerische. Oder die Poesie schweigt bei dem einen Volke so gut wie ganz, indem sie gleichsam mit der Erstarrung verfällt, in welche eine, bei einer gewissen Grenze stehen gebliebene Sculptur alle anderen Künste bannt, während sie bei einem anderen Volke in einem solchen Grade vorherrscht, dass auch die Werke der bildenden Künstler phantastischen Ausgeburten einer dichterischen Phantasie zu gleichen scheinen.

Am wenigsten wissen wir über die Stellung der Musik in jener grauen Vorzeit. Dass aber auch diese entweder ganz im Dienste der verschiedenen religiösen Culte gestanden, oder zu einer ähnlich unklaren Darstellung ihres Wesens gelangt ist, wie die anderen Künste, lehren uns die geringen Spuren von einer zusammenhängenden und stetig fortschreitenden Entwickelung, die sich in den spärlichen Nachrichten über die Musik der ältesten Culturvölker vorfinden.

In welcher unzureichenden Weise in jenen frühesten culturgeschichtlichen Zeiträumen Traditionen, oder andere geistige Erbschaften von einem Volke auf das andere übertragen worden sind, geht aus der besonderen nationalen und auf die einzelnen Nationen beschränkt bleibenden Entwickelung hervor, der wir bei Chinesen, Indern, Assyrern, Persern und Aegyptern begegnen. Wie diese Völker geographisch durch Meere, Wüsten, oder fast unübersteigliche Gebirge von einander geschieden und in sich abgeschlossen waren, so grenzten sie sich auch innerlich von einander ab. Jedes wagte demnach gewissermaassen den Versuch der Vermittelung zwischen den ideellen und natürlichen Bedürfnissen des Menschen auf seine eigene Hand. Von einer zusammenhängenden und die Völker in eine enge Berührung setzenden Entwickelung, von einem Fortschreiten unseres Geschlechtes, als einem innerlich verbundenen Ganzen kann daher in jenen Zeiträumen nur erst bedingungsweise die Rede sein. Der Fortschritt gleicht noch

nicht einem Strome, der die Richtung auf das Weltmeer gewonnen und alle anderen Flüsse und Bäche mit sich in seine Bahn reisst, sondern weit eher der in abgeschlossenen Kreisen erfolgenden Bewegung der Wellen verschiedener, durch weite Landstrecken getrennter Binnenseeen, zwischen denen höchstens vorübergehend, d. h. durch Zufall, oder auf gewaltsame Weise eine Verbindung eröffnet wird.

Nach jenem den ältesten Culturvölkern eigenthümlichen separaten Fortschreiten in verschiedenen Richtungen und nach den von ihnen versuchten unklaren oder gewaltsamen Lösungen des Widerstreites der beiden Naturen in uns begegnen wir in der Verwirklichung eines gesunden, rein gebliebenen und zur vollen Reife gediehenen Realismus, derjenigen geschichtlichen Epoche, welche wir als den Ausgangspunkt der durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt bedingten Entwickelung in deren normalen Form bezeichnen dürfen.

Dieselbe erscheint uns aus verschiedenen Gründen von diesem Zeitpunkte an als eine in Wahrheit organisch sich gliedernde.

Zuvörderst weil der geschichtliche Bildungsprocess unseres Geschlechtes sich von nun an nicht wieder als ein zum Stillstand kommender, gekreuzter oder von entgegengesetzter Seite her in eine umgekehrte Richtung gedrängter, sondern als ein stetig durch die ganze Culturgeschichte auf derselben Bahn, sowie aus innerer Nothwendigkeit und Consequenz fortschreitender darstellt.

Dann aber auch, weil eine solche Entwickelung, obwohl sie abermals von einem einzelnen Volke ausgeht, demungeachtet sich nicht in demselben abschliesst, sondern mit den hier zu Tage geförderten Geistesschätzen alle späteren Culturvölker nährt und sättigt.

Als der entschiedendste Beweis jedoch, dass wir es hier mit den Anfängen der normalen Entwickelung zu thun haben, gilt uns Folgendes. Sollte der menschliche Fortschritt überhaupt sich zu einem organischen gestalten, so konnte er als solcher seinen Ausgang nur von dem Standpunkte eines zu seiner reinsten Blüthe gelangten Realismus nehmen. Es entspricht dies einem Gesetz, welches wir in der gesammten Geistesnatur des Menschen wirksam sehen. Auch das Kind geht von der Anschauung und nicht von der Idee aus. Nun befinden wir uns freilich, nach dem im Eingang dieses Capitels gegebenen Abriss des menschlichen Entwickelungsganges in seiner organischen Gestalt, bei dem Eintritt der Periode eines reinen Realismus (der immer nur objectiver Natur sein kann,) nicht mehr in der Kindheit, sondern in dem Jünglingsalter unseres Geschlechtes, und man wird sich erinnern, dass wir dort sagten, dass diese Periode, je nach der besonderen

Anlage des Individuums, ihr Ideal in der Welt der Erscheinungen, oder in der Welt der Ideen finden könne. Da nun aber die Menschheit, als das Organon, welches alle Einzelnen in sich begreift, das, was diese als Individuen in verschiedenen Richtungen vereinzelt leisten, in sich vereint darzustellen und im Ganzen zu leisten hat, so musste auch die Jugend unseres Geschlechtes, da sie nicht zugleich einen realistischen und idealistischen Grundcharakter tragen konnte, abermals jenem Gesetze folgen, das in der Kindheit des Einzelnen wirksam ist. Sie musste nämlich abermals von der Anschauung ausgehen, um von dieser zur Idee emporzusteigen. Mit anderen Worten, sie musste zunächst ihre Ideale in der Natur suchen und konnte erst in einem späteren Zeitalter dahin gelangen, die Welt der Erscheinungen durch die Ideale ihres Geistes zu verklären.

Und dann ist ja auch nicht behauptet worden, dass die Jugend des Einzelnen ihre Ideale immer entweder in der Welt des Gegebenen und Wirklichen, oder in der Welt der Ahnungen und inneren Anschauungen suche und finde. Dies könnte höchstens von den beiden entgegengesetzten Charaktertypen gelten; im Typus der Persönlichkeit dagegen, die am entschiedendsten das Bild der in ihr zum vereinzelten Ausdruck kommenden Menschheit in seinem ganzen Umfange spiegelt, bauen sich ebenfalls die frühesten Ideale des Individuums meist auf der Basis des Gegebenen und Wirklichen auf. Wie viel weiter der Mensch fortgeschritten sein muss, um die Kühnheit zu haben, vom Ideale auszugehen, werden wir weiter unten sehen. Hiermit vollends zu beginnen, streitet, wie schon gesagt, gegen die Organisation unserer Geistesnatur. Hat doch der Mensch selbst dann noch, wenn er auf gesetzmässige Weise fortschreitet und über der Welt seiner Anschauungen die Welt seiner Ideale aufbaut, sich davor zu hüten, den Vorstellungen, die er sich von seinen Idealen macht, allzuweit zu trauen und darum in dem Falle, wo sie zweifelhaft zu werden anfangen, auf den Boden zurückzukehren, von dem er ausgegangen, um sich hier seiner selbst und der Zuverlässigkeit seiner Folgerungen entweder wieder zu vergewissern, oder dieselben dort zu berichtigen.

Gerade dass die Menschheit in dem Momente, da sie aus dem Alter einer nur träumenden Kindheit heraustritt, ihre Weltanschauung und daher auch ihre Ideale bei dem rein erfassten Bilde ihrer leiblichen Erscheinung und der Natur anknüpft, beweist, dass wir es hier mit einem Gesetze zu thun haben. Aus diesem Grunde gliedert sich die Jugend unseres Geschlechtes in zwei Weltzeitalter. Das erste derselben gleicht dem reiferen auf die Kindheit folgenden und zu einer heiteren und reinen Auf-

fassung des Lebens, so wie zu der Erprobung aller ihm angeborenen Fähigkeiten und Kräfte aufgelegten poetischen *Knabenalter*, welches wir, da es seine Ideale im Umkreis nachahmungswerther oder heroischer Thaten, so wie in der Welt imponirender oder reizender Erscheinungen sucht, als das einer vorwaltend *realistischen* Weltanschauung bezeichnen dürfen. Das *zweite* Weltzeitalter dagegen stellt die eigentliche *Jugend* der Menschheit dar und da das Auge in dieser Epoche, wie das eines liebenden oder schwärmenden Jünglings, den Himmel offen sieht, so können wir es das Zeitalter einer vorwaltend *idealistischen* Weltanschauung nennen.

Es giebt auch noch einen anderen Gesichtspunkt, unter welchem beide Momente des menschheitlichen Jugendalters aufgefasst werden können. Da nämlich die Geschichte der Menschheit nicht blos den Bildungsgang des einzelnen, ihr angehörenden *Individuums*, sondern die Entwickelung der *Gesammtheit* der in ihr webenden und lebenden Individuen spiegelt, so wird das an die Kindheit der Menschheit sich anschliessende Alter ihrer frühesten Pubertät unter anderem auch den entsprechenden Durchgangsmoment *beider* in ihr sich gegenüberstehenden *Geschlechter* wiederholen müssen und daher ebensowohl ein Bild der *männlichen*, wie der *weiblichen* Jugend darstellen. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint das Zeitalter einer vorwaltend *realistischen* Weltanschauung, als die Epoche der *jünglingshaften*, das Zeitalter einer vorwaltend *idealistischen* Weltanschauung dagegen, als die Epoche einer fast *jungfräulichen* Empfindungsweise unseres Geschlechtes.*)

Wir berühren nun hier zuvörderst die *erste* der beiden Durchgangsepochen der Jugend unseres Geschlechtes.

---

*) Denen, die uns den jungfräulichen Charakter der Empfindungsweise des zweiten Weltzeitalters durch den Hinweis auf die Rohheiten und Grausamkeiten, an denen das Mittelalter so reich war, streitig machen wollten, erwidern wir, dass wir mit unserer Schilderung der Weltanschauung und Grundstimmung ganzer Epochen nicht die grosse und durch Missverständniss der Ideale derselben irregeleitete Masse, sondern die Bildungssphäre der ausgezeichnetsten und auf die Länge für die culturgeschichtliche Entwickelung doch den Ausschlag gebenden Geister bezeichnet haben wollen. Von einem solchen Standpunkte aus genügt es, auf die höhere Stellung des Weibes im zweiten Weltzeitalter, auf die Vergötterung desselben, wie sie aus den Dichtungen eines *Dante* und *Petrarca* hervorleuchten, auf den Minnegesang und Ritterdienst, auf die liebende Fürsorge der Kirche in der ersten Hälfte des Mittelalters, auch für die untern Volksklassen, auf den Mariendienst, die Weltentsagung und die Einkehr im eigenen Innern hinzuweisen, um die weichere und weiblichere Empfindungsweise dieser grossen Epoche, dem classischen Weltzeitalter gegenüber, in's rechte Licht zu setzen. —

Dass das Volk, bei dem die früheste dieser beiden Epochen ihren Anfang nahm, die Griechen sind, hat der Leser schon errathen. Mit ihnen beginnt das realistische Weltzeitalter und sie stellen dasselbe zugleich in seiner reinsten Form dar, da sie den Realismus in seiner objectiven Gestalt vertreten, d. h. unter vollkommener Würdigung der dem Menschen eingeborenen idealen Seite seiner Natur.

Wie aber kein Stillstand ist, sondern alles seine Zeit hat, so erlebte auch die Periode des objectiven Realismus ihre Blüthe und ihren Verfall. Die auf einem reinen und naiven Erfassen des Natürlichen und auf einer verklärenden Anschauung des sinnlich Reizenden und Schönen basirten Zustände der Hellenen waren, im Verhältniss zu der sie umgebenden Welt und zu dem durchschnittlich niedrigen Culturzustande der übrigen Völker jenes frühen Zeitalters, zu vollkommene und ausserordentliche, um sich auf die Länge behaupten zu können. Aber nicht das allein. Auch die aus einer objectiv-realistischen Weltanschauung hervorwachsenden Ideale hatten sich zuletzt überlebt und erschöpft, und es musste also etwas Anderes an ihre Stelle treten.

Alles Wachsthum ist ja immer zugleich entweder eine Steigerung, oder ein Ablaufen eines aus ursprünglich gegebenen Keimen hervorgehenden Entwickelungsprocesses. Nachdem daher im Weltzeitalter einer vorwaltend realistischen Weltauffassung mit dem sich erschöpft habenden objectiven Realismus der Höhepunkt dieser Epoche überschritten worden, konnte nur noch eine weitere Steigerung in's einseitig Realistische, d. h. in den subjectiven Realismus erfolgen. Eine solche erweist sich jedoch von einem universalistischen Standpunkt aus als eine rückwärts gehende. Mit dem Beginne derselben tritt die zweite Periode des realistischen Weltzeitalters ein, als deren Hauptvertreter sich die Römer darstellen.

Die Natur der Römer kennzeichnet sich als eine subjectiv-realistische. Sie treten zwar die geistige Erbschaft an, die ihnen die Griechen hinterlassen, aber nur um auch diese, der Natur ihrer Anlage gemäss, umzubilden. Dem Wesen derselben entsprechend beschränken sie auch ihre Ideale und ihre idealen Bedürfnisse auf weit engere Grenzen. Das Ideal wird entweder nur geduldet und in keiner tieferen, als in seiner dem Leben zum Schmucke gereichenden Bedeutung erkannt, oder dient höchst realistischen Zwecken und Interessen. Darum erhielt auch der römische Kriegsgott Mavors oder Mars eine weit hervorragendere Stellung unter den Gottheiten der Römer, als Ares bei den Hellenen, während umgekehrt bei diesen die sittlich hohe Bedeutung der überwiegend auf das ethische Bewusstsein des Menschen sich

beziehenden Götter Phöbos Appollon und Pallas Athene tiefer in das Volksbewusstsein eingedrungen war.*) Es ist somit nur natürlich, dass die Wirkungen ihrer Ideale bei den Römern weit weniger nachhaltige und weit vergänglichere sein mussten, als unter den Griechen. Und so sehen wir denn das ideale Bedürfniss, als auch für die hier berührte Periode die Zeit des Abblühens gekommen war, bis zu einer müssigen und blasirten Spielerei mit Idolen herabsinken.

Die Welt realistischer Anschauungen hatte sich überlebt und es trat nun, nach dem Naturgesetze, dass ein Aeusserstes das entgegengesetzte Aeusserste fordert und hervorruft, oder dass die ausschliessliche Hingabe an die eine Seite unserer Natur ein um so stärkeres Erwachen der andern, lange unterdrückten und zurückgedämmten bedingt, eine bedeutend veränderte Strömung der Culturentwickelung der Menschheit ein. Jedoch ohne dass darum deren Lauf und Richtung im Grossen und Ganzen in eine andere Bahn gedrängt worden wäre, als in die auf das ursprünglich in Aussicht genommene Ziel hinführende. —

Die von Judäa ausgehenden Apostel, welche dem sich für die Menschheit erschöpft habenden Diesseits die Lehre von einem Jenseits gegenüberstellten, dessen man allein durch Reinigung des Herzens theilhaftig werden könne, fanden bei den unter der römischen Gewaltherrschaft zertretenen Völkern ein williges Gehör. Demungeachtet waren die Einflüsse des der Welt zugewandten Alterthums noch zu gewaltiger Art, um nicht selbst die idealistische Entwickelung der Menschheit anfänglich wieder in das alte, nur für kurze Zeit verlassene Bette eines auf Aneignung der Welt und ihrer Herrschaft gerichteten Strebens zurückfliessen zu lassen. Denn sehen wir von der reinen Auffassung der neuen Lehre durch ihre frühesten Bekenner, wir meinen durch die ersten Christengemeinden, im Orient und in Griechenland ab, oder von Arius und dem Arianismus, die nur episodisch die sich wiederum an heidnische Vorstellungen anlehnende fernere Entwickelung beeinflussten, so bemerken wir, dass die römischen Imperatoren sich des Christenthums, nachdem sie dessen weltbe-

---

*) Charakteristisch für diese unsere Behauptung ist die Seltenheit der durch die bildende Kunst bei den Griechen erfolgenden *Aresbildungen*, so wie die schon bei Homer sich vorfindende Anschauung, dass Athene und selbst der sterbliche Diomed Ares, den »allen Göttern Verhassten«, im Einzelkampfe zu überwinden vermöge. Dagegen sind Bildsäulen und Tempel des Mars bei den Römern häufiger, denen er ausserdem als der Vater des mit der Vestalin Rhea Silvia erzeugten Romulus und Remus und daher als der Stammvater des römischen Volkes galt. —

zwingende Macht erkannt, sehr bald als eines wichtigen Mittels zur Erreichung grosser politischer Zwecke bedienten.

Auch die Auffassung des geistigen Gehaltes der neuen Lehre durch Clerus und Laien erhielt in Byzanz und Rom, nach nicht allzu langer Zeit, eine befangen realistische Färbung. Da sich aber der, dem Römerthum gegenüber hoch idealistische Inhalt des Evangeliums demungeachtet in seinen Wirkungen nicht unterdrücken liess, so entspinnt sich nunmehr der wunderbarste Widerstreit der Geister. Während nämlich die nur ihren Vortheil erspähenden Köpfe, welche der römischen Weltanschauung ergeben waren, wieder in deren Gleise einlenkten, sehen wir die von der idealen Seite des Christenthums berührten Naturen, die sich zugleich durch die Verweltlicher desselben herausgefordert und gereizt fühlten, die Glaubenssätze der neuen Lehre in einer Weise zuspitzen und verschärfen, die der befangenen Auffassung des Christenthums — nämlich der in einem realistischen Sinne — eine ebenso einseitige in einem idealistischen Sinne gegenüberstellte.

Während daher die Geister in der ersten Periode des realistischen Weltzeitalters von einer objectiven Weltanschauung ausgingen, sehen wir sie in der ersten Periode des idealistischen Zeitalters einer subjectiven Auffassung ihres Ideals sich hingeben, und während sich die realistische Epoche in ihrer zweiten Periode in den Subjectivismus verlor, erhebt sich die idealistische Epoche in ihrer zweiten Periode umgekehrt erst zu der in ihr überhaupt möglichen Objectivität.

Die Romanen nun sind die Vertreter einer einerseits im Anschlusse an altrömische Begriffe stark realistisch gefärbten Anschauung des Christenthums, andererseits aber auch die Vertreter der subjectiven Periode des idealistischen Weltzeitalters. Es ist interessant zu bemerken, wie sich der, schon im Alterthum begonnene Kampf beider Auffassungen des neuen Weltprincips während des ganzen Mittelalters bei den romanischen Völkern fortsetzt und steigert, oder wie beide Anschauungen, ohne eine eigentliche Vermittelung zu finden, in manchen Naturen geradezu als getrennte Welten nebeneinander bestehen. Desshalb sehen wir einerseits von den Romanen das der Welt entsagende Mönchswesen und die spiritualistische Philosophie der Scholastiker ausgehen. (Wir erinnern in dieser Beziehung nur an Franz von Assisi und den Spanier Dominicus, die Begründer des *Franciscaner- und Dominicaner-Ordens*, an Bernhard von Clairvaux und Bonaventura, die Begründer der *Mystik* und an Thomas von Aquino, den hervorragendsten *Scholastiker.*) Die Romanen sind aber zugleich andererseits nicht

nur die Begründer des Papstthums, sondern sie verweltlichten dasselbe auch mehr und mehr.

Die Vertreter dagegen der objectiven Auffassung des christlichen Ideals im idealistischen Weltzeitalter sind die Germanen, die somit in der zweiten Periode der Entwickelungsphasen desselben den hervorragendsten Platz einnehmen. Wenn sie auch das Christenthum rein und ideal erfassten, so blieb ihnen doch genugsame Objectivität, um darüber der Welt und ihrer realistischen Anforderungen nicht zu vergessen. In einer dem objectiven Realismus entsprechenden verhältnissmässigen Würdigung beider Geistessphären wussten sie daher *geistlich* und *weltlich* sehr scharf zu trennen, wofür unter anderem der nicht rastende Kampf der deutschen Kaiser mit Rom und seinen Anmaassungen, der zugleich ein Ausdruck der Gesinnung des gesammten deutschen Volkes war, einen sprechenden Beweis ablegt.

Schon im 12. Jahrhundert wagten es deutsche Kaiser, Päpste ein- und abzusetzen, gefangen zu halten, oder ihrem Bannfluche zu trotzen. Dies geschah nicht etwa aus Mangel an Achtung vor dem Oberhaupt der Kirche, das ihnen, ebenso sehr wie dem gesammten Mittelalter, als Stellvertreter Christi auf Erden galt, sondern in objectiver Unterscheidung der idealen Interessen der Religion und der oft entgegengesetzten weltlichen des Staates und der mit seiner Leitung betrauten Führer. Dass sich die Kaiser in einer solchen Anschauung mit den Anschauungen ihres Volkes begegneten und also nicht etwa blos von Herrschsucht geleitet wurden, ist evident. Wir berufen uns in dieser Beziehung, statt auf zahllose andere Belege, nur auf die Gesinnung des grössten deutschen Dichters im Mittelalter. Ein berühmter Leich Walther's von der Vogelweide lautet:

»Als Gottes Sohn der Welt erschien,  
Versuchten oft die Juden ihn;  
Das thaten sie mit dieser Frage wieder:  
Sie fragten, ob Wer frank und frei  
Dem König Steuer schuldig sei?  
Da schlug er ihre List und Tücke nieder.  
Er liess sich Münze weisen  
Und sprach: Wes Bildniss seht ihr hier?  
»Des Kaisers Bild«, sprach der Versucher Rotte.  
Da rieth er den Unweisen:  
So gebt denn auch dem Kaiser ihr  
Sein Königsrecht, was Gottes ist, gebt Gotte.«

Nicht weniger bezeichnend ist ein anderer Leich desselben grossen Dichters:

»Gott giebt zum König, Wen er will!«  
Das glaub' ich gern und schweige still;  
Uns Laien wundert nur der Pfaffen Lehre:

Was sie vor Kurzem uns gelehrt,
Wird nun in's Widerspiel verkehrt:
Nun thut's um Gott und eure eigne Ehre
Und sagt, bei eurer Treue,
Mit welchem Wort ihr uns betrogt.
Beweiset uns das Eine recht von Grunde,
Das Alte, oder Neue:
Gewiss ist, dass ihr Eines logt.
Zwei Zungen stehen schlecht in einem Munde.«

Das 13. Jahrhundert ist in Deutschland bekanntlich die Zeit der höchsten Blüthe des meist der Welt zugewandten *Minnesanges.* Dagegen ist dasselbe Jahrhundert in Italien die Zeit der höchsten Blüthe der geistlichen Dichtung. Der Franciscaner Thomas von Celano (gest. 1255) dichtete das berühmte *dies irae, dies illa,* der Franciscaner Jacoponus das berühmte *Stabat mater,* und während die Ueberlieferung den Sängerkrieg auf der Wartburg um das Jahr 1207 setzt, fällt die Stiftung des Franciscanerordens in das Jahr 1208.

Dante, obschon für seine Nation und für seine Zeit von einer grossartigen Objectivität, ergreift wohl politisch für den Kaiser gegen den Papst Partei, ist aber weit davon entfernt, in seinem gewaltigen geistlichen Gedichte an irgend ein Dogma der Kirche zu rühren. Um die Zeit seines Todes sehen wir dagegen in Deutschland das berühmte thüringische *Mysterium von den zehn Jungfrauen* in Eisenach zur Aufführung gelangen, welches die Fürbitte der vornehmsten aller Fürbitterinnen, der Jungfrau Maria, für wirkungslos erklärt und sich damit so feindlich zu einem der wichtigsten Dogmen der Kirche stellte, dass es kurz darauf unterdrückt ward. Seinen Verfasser aber haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach unter jenen Augustinern zu suchen, die später einen Luther zu den ihren zählen sollten und die sich, zu den Füssen derselben Wartburg, auf welcher Luther sein Volk mit einer Bibel in deutscher Sprache, als einer Waffe des Geistes, beschenkte, bereits zweihundert Jahre früher mit einem Glaubenssatze der Kirche in Widerspruch zu setzen wagten.

Wir begegnen also um diese Zeit selbst schon bei dem deutschen Clerus jenen gesunden rein menschlichen Anschauungen, welche dem objectiven Idealismus im Mittelalter in gleicher Weise eigen sind, wie dem objectiven Realismus im Zeitalter der Griechen.

Widerspricht es aber nicht unserer im vorigen Capitel gegebenen Darstellung der typischen Qualität der Volkspersönlichkeiten, bei welcher wir die Italiener als die objectiven Idealisten, die Deutschen dagegen als die Universalisten schilderten, wenn wir beide Völker nunmehr im Mittelalter als subjective und objec-

tive Idealisten, also in einer sehr veränderten typischen Bedeutung auffassen? —

Der hierin liegende scheinbare Widerspruch verschwindet sofort, wenn wir uns sagen, dass sich beide Nationen im Mittelalter nicht ihrer absoluten Geistesform nach, sondern unter dem Einfluss, welchen der Ideenkreis des idealistischen Weltzeitalters auf sie ausübte, unseren Blicken darstellen. — Der objective Idealismus des Italieners konnte sich, bei den gegensätzlichen Einflüssen seiner antiken Traditionen und mittelalterlichen Weltanschauungen, entweder nur in einen subjectiven Realismus, oder in einen subjectiven Idealismus spalten.

Diejenigen, in denen die vorwaltende Anlage des Italieners, die idealistische, siegte, warfen sich mit Leidenschaftlichkeit in den durch die römisch-katholische Kirche erschlossenen Ideenkreis, oder ergriffen mit Wärme den Gedanken, ihr Vaterland Italien zu einem Geistescentrum der neuen, durch das Christenthum erstandenen Welt zu machen. Zu ihnen gehören darum auch die gewaltigsten Naturen, die die italienische Nation im Mittelalter hervorgebracht hat: ein Gregor der Grosse und ein Dante. Beide erheben sich zugleich aber auch wieder so hoch über das Durchschnittsniveau ihres Volkes und ihrer Zeit, dass sich ihre Weltanschauung schon zu jener objectiven Idealität steigerte, welche ihre Nation erst mit dem 15. und 16. Jahrhundert, d. h. mit der Berührung der Culturen der beiden entgegengesetzten Weltzeitalter entwickeln sollte. —

Diejenigen dagegen, in denen die realistische Seite der Anlage des Italieners sich behauptete, fanden ganz besonders im Dienste solcher Vertreter der Hierarchie, denen es vorzugsweise um Ausbreitung der weltlichen Herrschaft der Kirche zu thun war, das gewünschte Terrain ihrer Wirksamkeit. Ein derartiger Realismus widersprach jedoch so sehr der Dürftigkeit und Armuth des Heilandes und seiner Jünger, von welcher die Tradition berichtete, dass er, um sich zu behaupten, gewissen Sätzen des Evangeliums eine seinen Zwecken entsprechende Deutung geben und sich hierbei natürlich über sein, in der ursprünglichen Anlage des Italieners durchschnittlich vorhandenes Maass von Stärke in das Subjective steigern musste. Umgekehrt wiederum rief die Verleugnung des idealen Kerns des Christenthums, durch das nach irdischer Macht und Herrlichkeit strebende Priesterthum, eine gleiche Steigerung in subjective Leidenschaftlichkeit auf der entgegengesetzten Seite, d. h. unter den idealistischen Naturen in Italien hervor. Hält man dies fest, so erklärt sich eine ganze Reihe geschichtlicher Charaktere des italienischen Mittelalters.

Einen ähnlichen, die ursprüngliche Anlage modificirenden Ein-

fluss, wie auf die Italiener, musste das Mittelalter auf eine Volkspersönlichkeit wie die deutsche ausüben. Der Universalismus des Deutschen konnte sich im Mittelalter nur in der Gestalt des objectiven Idealismus manifestiren, weil ihm zu der Entwickelung eines gleichzeitigen objectiven Realismus, unter dem Vorwalten der dieses Weltzeitalter durchdringenden mystischen und spiritualistischen Ideen, aller Boden fehlte. Ein objectiver Idealismus aber, der ja stets, wie wir wissen, auch die reale Welt würdigt und werth hält, nimmt in einem Zeitalter, das seinen entschiedendsten Ausdruck in den, aus der Sehnsucht der Völker nach dem heiligen Grabe erwachsenden Kreuzzügen, in einer der Welt entsagenden Ascetik und in der spiritualistischen Scholastik eines Thomas von Aquino fand, bereits genau den Standpunkt ein, den in unseren Tagen der Universalismus behauptet.

Wir wollen gleich hier bemerken, dass nicht nur der Universalismus, sondern auch der Realismus und Idealismus in ihrer objectiven Form, zu einer reinen und ungefärbten Darstellung, sei es durch Volkspersönlichkeiten, oder Individuen, erst in einem Zeitalter gelangen können, das weder, wie das classische Alterthum, von einer vorwaltend realen, noch, wie das Mittelalter, von einer vorwaltend idealen Tendenz beherrscht wird. Denn im classischen Alterthum wäre ebenso wenig ein objectiver Idealismus, wie im Mittelalter ein objectiver Realismus möglich gewesen; ein reiner Universalismus selbstverständlich in keinem von beiden. Darum können auch die Polyhistoren beider Zeitalter, z. B. ein Aristoteles, oder ein Albertus Magnus, diese Bedeutung nur in einem relativen Sinne behaupten, d. h. sie nehmen wohl in der Epoche, der sie angehören, die Stellung von Universalisten ein, nicht aber der verschmolzenen Cultur des realistischen und idealistischen Weltzeitalters gegenüber.

Die Spanier allein konnten sich unter mittelalterlichen Einflüssen, ohne Beeinträchtigung irgend einer wesentlichen Seite ihrer Anlage, d. h. schon so entwickeln, wie sie im Grossen und Ganzen bis in die neuere Zeit hinein geblieben sind.

Wenn nun aber auch durch das Gesagte der oben berührte scheinbare Widerspruch mit früheren Behauptungen beseitigt erscheint, so bleiben doch immer noch Bedenken anderer Art bestehen. Wie konnten nämlich die Italiener einen Dante, den wir unter die bedingten Genies zählten, und einen Gregor den Grossen, der kaum weniger hoch zu stellen sein dürfte, hervorbringen, wenn das italienische Volk während des Mittelalters nur einen subjectiven Realismus und Idealismus zu entwickeln vermochte? — Hierauf ist zu entgegnen, dass eine Nation immer nur den günstigen Boden für das Wachsthum dieser oder jener

höheren Gattung von Typen hergiebt, während sich in den letzteren gewissermaassen erst die Quintessenz der Geisteskraft offenbart, die ihr innewohnt. Die Nation ist somit nur das Allgemeine, die Typen erst sind das darüber emporblühende Besondere. Ein Volk wird sich daher in den Typen, welchen es den Ursprung gegeben, immer ein oder zwei Stufen über sein geistiges Durchschnittsniveau erheben können.

Unter diesem Gesichtspunkte wird es uns verständlich, dass die Italiener in einem Zeitalter, in welchem ihr Idealismus durchschnittlich nur erst in seiner subjectiven Form zur Erscheinung gelangen konnte, einen Mann wie Dante unter sich erstehen zu lassen vermochten, der nicht nur der grösste Dichter seines Volkes ist, sondern auch die gesammten politischen und religiösen Interessen seines Zeitalters umfasst. Dante repräsentirt, selbst vom Standpunkte der Gegenwart gesehen, schon den in einem späteren Zeitalter erst zu seiner ungehinderten Entwickelung kommenden reinen, d. h. objectiven Idealismus seines Volkes, während er sich, wenn wir ihn im Rahmen der beiden Jahrhunderte, denen er angehörte, des zwölften und dreizehnten, auffassen, als Genie und auf der hohen Warte der Persönlichkeit darstellt.

Das Gesetz, vermöge dessen die Nation zwar ihr verwandte, aber höhere Geistestypen wie sie selbst, erzeugt, erklärt nun auch schon deutlicher die Möglichkeit eines Genies wie Cervantes unter den Spaniern, eines Universalgenies wie Shakespeare bei den Engländern, oder das Auftreten des nicht weniger universellen Raphael unter den Italienern. Die letzteren waren nämlich, durch den Eintritt der Neuzeit und des derselben innewohnenden Geistes, zur vollen Entfaltung ihrer Volkspersönlichkeit befähigt worden und vermochten nunmehr — in Verwirklichung des Gesetzes, dass die Typen einer Nation über diese hinauswachsen — abermals ein Höheres hervorzubringen, wie im Mittelalter.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu der Darstellung des durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt veranlassten menschlichen Fortschrittes zurück.

Die mittelalterliche Anschauung wurde im 15. und 16. Jahrhundert in ihren Grundvesten erschüttert. Die verschiedensten Geistesmächte und veränderten Verhältnisse wirkten hierbei zusammen. Einmal die wieder stärker begonnenen Einflüsse der besonders seit dem 10. Jahrhundert nach und nach wieder aufgedeckten Culturschätze des classischen Alterthums auf die europäische Menschheit. Dann aber auch die Erfindung des Schiesspulvers und der Buchdruckerkunst, die Auffindung des Seeweges nach

Ostindien und die Entdeckung Amerika's, sowie die durch Kopernicus, Galilei, Torricelli, Tycho de Brahe und Keppler gemachten Entdeckungen im Weltraume, die in directem Widerspruche mit den Dogmen der Kirche standen. Mehr aber, wie dies Alles, entschied der Umstand, dass sich das idealistische Weltzeitalter, in derselben Weise wie früher das realistische, überlebt hatte. Doch müssen wir gleich bemerken, dass dieser Process in umgekehrter Richtung erfolgte, wie im classischen Weltzeitalter.

Wir haben gesehen, dass das idealistische Weltzeitalter, um seine Ideen überhaupt nur auszubreiten und einen Boden für dieselben zu gewinnen, sich genöthigt sah, mit der realen Welt als solcher gänzlich zu brechen, oder dieselbe zu überwinden, d. h. seine Tendenzen sehr bald bis zu jener Höhe zu steigern, aus der sich der subjective Idealismus der Romanen entwickelte. Es liegt jedoch zu tief in der menschlichen Natur begründet, sich auf einem solchen, alle realen Bedingungen ableugnenden Standpunkte nicht allzulange behaupten zu können. Der subjective Realismus ergriff daher die auf jener Höhe zu Tage geförderten spiritualistischen Ideen, um sie, soweit sie seinen materiellen Zwecken dienstbar zu machen waren, für sich zu verwerthen. Hiergegen empörte sich der Geist der Germanen, deren im Mittelalter als objectiver Idealismus zu Tage tretende Natur schon früher die christlichen Ideen in einem einerseits viel reineren und daher auch weniger überspannten Sinne, andererseits in scharfer Trennung von nur weltlichen Interessen aufgefasst hatte. Dadurch war aber schon die Strasse, welche nach und nach aus der idealen auch wieder zu einer neben ihr berechtigten realen Weltanschauung zurückführen musste, gebahnt.

Den Punkt nun, wo diese Rückkehr am entscheidendsten erfolgt, bezeichnet das Auftreten Martin Luther's. Es darf uns nicht hierbei beirren, dass dieser grosse Mensch, ehe der Umschwung in ihm erfolgte, alle Phasen, die das idealistische Weltzeitalter früher durchgemacht hatte, bis zu deren Steigerung in die Ascetik hinein, nochmals in sich durchlebte. Aller Uebergang aus einem alten Dasein in ein neues erfolgt unter Kämpfen, und um das neue Dasein eine Wahrheit in uns werden zu lassen, muss das alte bis in alle seine Consequenzen hinein durchlebt und hierbei als ein nicht mehr genügendes erkannt worden sein. Indem Luther einerseits der Ascetik entsagte und andererseits das ihn treffende Verdammungsurtheil der zugleich alle geistliche und weltliche Macht in sich vereinigen wollenden Hierarchie den Flammen übergab, berief er sich auf den der Menschheit von ihrem Schöpfer verliehenen Freiheitsbrief, auf das Recht des Einzelnen, auf das Recht der Persönlichkeit, sei es der Tradition, sei es der Gewalt

gegenüber. Mit der ungeheuren That, dass sich ein Einzelner, dass sich ein armer verachteter Mönch gegen die beiden damals unangezweifeltesten Autoritäten des ganzen Erdkreises, die vornehmsten Vertreter der göttlichen und weltlichen Macht, gegen Papst, Kaiser und Reich, auf sein Selbst und sein Gewissen berief — mit den unvergesslichen Worten: „Hier steh ich, ich kann nicht anders!“ war das Mittelalter zertrümmert, der Boden aber für ein neues Weltzeitalter geebnet.

Das nun beginnende Zeitalter stellt sich sowohl als eine Epoche des Conflictes der Culturen der beiden früheren Weltzeitalter, wie als die der allmähligen Verschmelzung dieser anfänglich einander widerstrebenden Elemente dar. Hiermit aber war eine, den beiden früheren überlegene Cultur gewonnen, d. h. das Letzte erreicht, dessen die Menschheit auf dem Wege ihrer organischen Entwickelung fähig sein sollte.

In Folge der mit diesen Processen verbundenen innerlichen und äusserlichen Vorgänge und Umwälzungen haben wir auch dieses letzte Weltzeitalter, das wir, um es kurz und in bekannter Weise zu bezeichnen, die Neuzeit nennen wollen, in verschiedene Perioden einzutheilen. Wir finden hier, statt zweier Perioden, wie in den beiden früheren Weltzeitaltern, derselben drei.

Auch in der Neuzeit bezeichnen diese Perioden nur einen ganz natürlichen Geistesprocess.

Anfänglich wandten sich die Typen ganz unwillkührlich derjenigen der beiden aus den früheren Weltzeitaltern stammenden Weltanschauungen zu, die ihrer Geistesform am meisten entsprach. Sie waren hierbei durchschnittlich noch weit davon entfernt, sich des principiellen Gegensatzes beider so weit bewusst zu werden, um in ihrem geistigen Gegenüber das absolut zu negirende, oder zu stürzende Princip zu sehen. Die Culturelemente des ihrem Wesen minder entsprechenden Zeitalters wurden daher entweder neben den Culturelementen der demselben gemässeren Epoche, so gut es ging, unbewusst tolerirt, oder unbewusst verschmolzen.

Die inneren Vorgänge der geschilderten Art bezeichnen die erste Periode des neuen Weltzeitalters. Da nun aber beide entgegengesetzte Culturen im Verständniss der Menschen immer tiefer sich einbürgerten und in einem weiteren Umfange Platz griffen, ohne dass sich doch die Möglichkeit einer Vermittelung zwischen ihnen gezeigt hätte, so forderten sie ganze Völker wie Individuen zu einer Wahl auf, um dieselben, je nachdem eine solche ausgefallen, entweder in die eine, oder in die andere der beiden entgegengesetzten Bahnen zu drängen und hierbei zu immer gewagteren Consequenzen zu steigern.

Diese Wendung bezeichnet die zweite Periode des dritten

Weltzeitalters, die wir auch die Periode des bewussten Conflictes entgegengesetzter Weltanschauungen nennen können. Doch dürfen wir nicht vergessen, dass auch in ihr, und zwar besonders in Künstlernaturen, die unbewussten Verschmelzungen beider Culturen immer fortdauerten, sowie dass selbst das dämmernde Bewusstsein einer noch höheren und die beiden früheren in sich aufnehmenden Weltanschauung sich in dieser Periode des bewussten Conflictes vereinzelt zu zeigen beginnt. —

Die dritte Periode ist die einer bewussten Verschmelzung der Gegensätze und aus dieser muss endlich eine universalistische Weltanschauung hervorgehen. Dass wir in der Gegenwart erst an den Pforten dieser letzten Periode stehen, deren Weltanschauung, wenn sie auch bereits zum Bewusstsein einer kleinen Gemeinde gelangt sein dürfte, doch den Massen fremd ist, leuchtet jedem unbefangenen Beobachter der Zustände der Gegenwart ein. Wie wenig wir in jene Periode wirklich schon eingetreten sind, wird durch die ungeheure Höhe und Leidenschaftlichkeit bewiesen, zu der sich beide entgegengesetzte Weltanschauungen sowohl im Religiösen, wie im Politischen, in der Kunst, wie im Leben, in der wissenschaftlichen Theorie, wie in der wissenschaftlichen Praxis gesteigert haben. Wir lernen daraus, dass wir uns erst dem Ende der zweiten Periode nähern; denn es ist eine in der Natur wie im Leben bekannte Erfahrung, dass sich das Verschiedenartige, ehe es sich vermählt, oder verschmilzt und ein Drittes und Neues zur Welt geboren werden lässt, noch einmal in seinem gesteigertesten Gegensatze zeigt. Wenn wir nun aber auch das Gemeine und Niedere in diese grossen principiellen Kämpfe mit hineingerissen sehen, so erklärt sich auch dieses vollkommen; denn jenen Elementen ist es hierbei meist nicht um den Sieg eines Ideals oder Principes zu thun, sondern sie benutzen die Trübung, die der durch den Kampf der Wogen aufgewühlte Boden der Strömungen des modernen Culturlebens entstehen lässt, um darunter um so versteckter ihren egoistischen Interessen nachzugehen.

Zu welchen Schlüssen und Resultaten berechtigt uns nun der bis hierher geschilderte Verlauf des durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt veranlassten menschlichen Fortschrittes? —

Wir haben erfahren, dass auch die Menschheit ein grosses, beide entgegengesetzte Anlagen in sich tragendes und dieselben vermittelndes Individuum ist. Aber noch mehr. Wir lernten daraus auch, dass die ihr eingeborene Doppelnatur keine zufällige, sondern eine, für unseren geschichtlichen Fortschritt absolut nothwen-

dige und zugleich ebenso innerlich bedingte, wie im realen Sein begründete ist.

Wenn nun aber — wie wir im 11. Capitel sagten — die beiden, aus der menschlichen Doppelnatur hervorgehenden entgegengesetzten Charaktertypen völlig gleichberechtigt sind, so müssen auch die beiden Welten, auf die sie sich zurückbeziehen — die Welt des Geistes und die Welt der Sinne — Anspruch auf eine gleiche Anerkennung besitzen, und zwar darum, weil ihre beiderseitige Existenz gerade durch die zu allen Zeiten sich wiederholende Entwickelung beider Typen bewiesen ist. Existirte eine jener beiden Welten nicht, so würde der Mensch sich seiner ihm eingeborenen Doppelnatur, trotz der ihm durch dieselbe verliehenen Organe, zur Auffassung eben beider Welten, gar nicht bewusst werden, da es jener seiner Natur unter der obigen Voraussetzung ja an den entsprechenden Objecten fehlen würde, an welchen sie ihre Organe zu üben vermöchte. Der Dualismus der menschlichen Natur würde dann von Anfang an als ein Monismus derselben zu Tage getreten sein; natürlich nicht als derselbe Monismus, den wir in beiden entgegengesetzten Geistesrichtungen, als die Frucht längerer, innerer Kämpfe und einer darauf erfolgenden Vermittelung der Gegensätze, auf der einen oder der anderen Seite, zu seinem Abschlusse gelangen sehen.

Wir können unsere Beweisführung auch in umgekehrter Richtung erfolgen lassen und sagen: dass wenn nur eine der beiden Welten in Wahrheit ein Dasein beanspruchen könnte, auch die Entwickelung zweier gegensätzlichen und doch zugleich einander ergänzenden Charaktertypen eine Unmöglichkeit sein würde, da sich ja die Weltanschauung beider, wie alle menschliche Anschauung überhaupt, nicht auf etwas Wesenloses, sondern immer nur auf etwas realiter Gegebenes zurückbeziehen kann, komme dasselbe nun in dem Gebiete geistiger, oder sinnlicher Wahrnehmung zur Erscheinung.

Das Vorhandensein nun eines, beiden Weltanschauungen zu Grunde liegenden realen Seins ward uns vorhin gerade am schlagendsten durch die Culturgeschichte bewiesen, und zwar zunächst durch die Wirkungen, welche das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt in jener hervorrief. Wir sahen, dass unser Geschlecht eben jene beiden, aus seiner Doppelnatur resultirenden Weltanschauungen ebensowohl in einem Weltzeitalter eines vorwaltenden Realismus, wie in einem Weltzeitalter eines vorwaltenden Idealismus entwickelte und zu ihren letzten Consequenzen steigerte. Die Annahme des Vorhandenseins nur einer beider Welten streitet daher nicht nur mit einer gesunden Logik, son-

dern in gleicher Weise auch mit den Erfahrungen, die wir der Geschichte verdanken.

Aber wir haben auch erkennen müssen, dass mit einer letzten Vermittelung gegensätzlicher Weltanschauungen, die nicht, statt eines gleichberechtigten Nebeneinanders derselben, eine über das Wesen beider sich erhebende höhere Cultur zur Folge hätte, der Welt auf die Länge nicht gedient sein würde. Wir haben mit einem Worte erfahren, dass es mit der blossen Identität der Gegensätze nicht gethan ist. Gerade weil unser Denken hier meist mit einer Abstraction, statt mit einem positiven Gewinn oder Besitz, abschloss, hat der Begriff der Identität uns bisher so wenig geholfen. Mit der Identität kommen wir immer wieder auf den alten Dualismus, nur in der veränderten Form einer gegenseitigen Deckung beider Weltanschauungen, zurück; nicht aber zu einem aus ihrer Berührung geborenen Neuen, Dritten, das, obwohl es das Wesen beider in sich vermählt, doch ein völlig Anderes und Höheres ist, wie jene.

Im Gebiete der Geistestypen lernten wir den Typus der Persönlichkeit, als das aus der Vermählung der Weltanschauungen der beiden gegensätzlichen Charaktere hervorgehende Positive und neu Gewonnene kennen. Wir erblickten in der Persönlichkeit einen, aus der Verschmelzung des Wesens der entgegengesetzten Charaktere zwar geborenen, jedoch beide hoch überragenden Typus. Aber auch die Culturgeschichte lehrte uns, dass die blosse Identität nicht genügt. Auch sie lässt, an Stelle der beiden vorhergehenden Weltzeitalter, nicht ein gleichberechtigtes Nebeneinander der in jenen zum Ausdruck gekommenen Weltanschauungen treten, sondern ebenfalls eine aus ihnen geborene und über beide sich erhebende neue, dritte und höhere Weltanschauung. Wir können deren Inhalt mit dem einen Worte: Humanität bezeichnen. In unserem modernen Sinne verstanden, hat weder das classische Alterthum, noch das Mittelalter Humanität besessen. —

Da wir in diesem Abschnitte uns, wenn auch nur scheinbar, eine Zeit lang von der speciellen Betrachtung der Künste abwenden müssen, so können wir an dieser Stelle noch nicht eingehend der Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Gestalt auf die Kunstentwickelung gedenken. Doch mögen hier wenigstens ein paar vorläufige Andeutungen stehen.

Wir bemerkten bereits, dass das vorclassische Zeitalter, als das der Unklarheit und der Versuche, auch einen unklaren und verschwommenen Charakter der Künste zur Folge hatte. Die Sculptur erscheint darin vielfach architektonisch, die Architektur plastisch-monumental, die Malerei endlich kindlich oder, wie die Poesie, epischberichtend und erzählend; Poesie und Musik wiederum

entweder in einander verfliessend, oder, besonders die letztere, spielend und lediglich aus der Freude an der sinnlichen Wirkung des Tones hervorgehend.

Erst an dem Punkte, wo die normale Entwickelung des organischen Bildungsganges einsetzt, beginnt auch eine normale Entwickelung der Künste.

Das realistische Weltzeitalter ruft, dem ihm innewohnenden Geiste entsprechend, vorzugsweise die, ihrem Wesen nach am Gegebenen und Wirklichen anknüpfenden Künste in's Leben. Daher kommen in demselben Poesie und Sculptur zu einer erstaunlich glänzenden und die Leistungen der übrigen Künste fast verdunkelnden Blüthe. Jedoch, wohl verstanden, Poesie und Sculptur in den Gebieten ihrer grössten Selbständigkeit, nämlich im Epos und dem für sich bestehenden oder wirkenden Rundbildwerke. Wissen wir doch schon aus dem ersten Buche unserer Arbeit, dass Poesie und Sculptur, nur in den eben genannten Gebieten ihrer völligen Emancipation, als die von einem vorwaltend realistischen Geiste erfüllten Künste zu bezeichnen sind. Da aber in diesen Gattungen der Kern ihres Wesens zu Tage tritt, so können wir sie freilich auch in einem allgemeineren Sinne die vorwaltend realistischen nennen. Diejenigen Künste dagegen, die ihren höchsten Ausdruck weniger im Natürlichen, oder in der Darstellung des wirklichen Daseins und der Welt der Erscheinungen, als im Symbolischen, Geheimnissvollen und in der Aussprache des tiefsten Gemüthslebens finden, sehen wir in diesem Weltzeitalter weder zu ihrer völligen Freiheit, noch zu einer gleich hoch gesteigerten Blüthe, wie Poesie und Plastik, gelangen. Deshalb treten bei den Griechen Musik und Malerei in den Dienst der Dichtung und Sculptur, deren Wirkungen und Aufgaben sie erhöhen und nachahmen, und auch die Architektur errichtet im Tempel gewissermaassen nur das Gehäuse, Prachtgerüste oder den Rahmen für die Schöpfungen der Plastik.

Im idealistischen Weltzeitalter kehrt sich das Verhältniss der Künste zu einander völlig um. In einer Epoche, in welcher der Blick weniger auf die Welt der Erscheinungen, als in das eigene Innere gerichtet, oder zu einer über den Sternen gesuchten Heimath lichtverklärter Geister emporgeschlagen war, konnten Poesie und Sculptur, in den beiden Gattungen ihrer höchsten Selbständigkeit, welche ihre Vorbilder in der Natur und in den Objecten und Vorgängen der uns umgebenden realen Welt suchen, keinen grossen Spielraum finden. Die Sculptur tritt daher entweder in ein Verhältniss der Unterordnung zur Architektur, an deren Domen sie meist nur als Ornament und bildnerischer Schmuck wirkt, oder sie nähert sich dem Malerischen, wenn sie nämlich

ihre bekleideten Statuetten im Innern jener Dome mit bunten Gewanden und goldenen Kronen und Heiligenscheinen schmückt. In ein ähnliches Verhältniss tritt die Poesie zur Musik. Die mittelalterliche Dichtung, soweit sie nicht aus einer heidnischen Vorzeit stammt, löst sich ganz in Lyrik auf, die auch dann, wenn das Gedicht im epischen Gewande auftritt, den Grundton seiner Stimmung bezeichnet. Sie ist daher entweder, wie in den lateinischen und deutschen geistlichen Liedern und Hymnen, (und unter diesen besonders wieder in den Marienliedern) nicht weniger aber auch im Volksliede, schon auf eine Mitwirkung der Musik berechnet, auf Musik vorgedichtet, oder erscheint doch mit musikalischen Elementen gleichsam gesättigt.

Dagegen betreten Architektur, Malerei und Musik nunmehr erst die Gebiete ihres völlig freien und der Mitwirkung keiner anderen Kunst mehr bedürfenden Ausdruckes. Wir lernten als solche das symbolisirende Bauwerk, das für sich bestehende Tafelbild, daher besonders auch das Altarblatt, sowie die polyphone Kirchen- und Instrumentalmusik kennen. Dem symbolisirenden Bauwerke begegneten wir, wenn auch im christlichen Dome überhaupt, so doch bis in seine letzten Consequenzen hinein durchgeführt, erst in der gothischen Cathedrale. Wenn die Basiliken Italiens und die romanischen Dome Deutschlands, an den in ihnen sich darbietenden grossen Wandflächen, der Malerei noch einen weiten Spielraum gewährten, so zeigt der gothische Dom, wie wenig er, um zu seinem vollen Ausdruck zu gelangen, der Mitwirkung einer anderen Kunst bedarf, schon dadurch, dass er sich ganz in architektonische Glieder auflöst, d. h. die Wandflächen verschwinden lässt, auf denen die Malerei zu einer selbständigen Geltung kommen könnte, die wir daher ebenfalls nur, wie die Sculptur, ornamentirend, nämlich an Gewölben und Capitälen, oder in indirecter Weise, als Glasmalerei, sich dem Bauwerke bei- und unterordnen sehen. Dagegen kommt die mittelalterliche Malerei zu ihrer völligen Freiheit schon in früher Zeit in Altar- und Tafelbildern; so wie da, wo ihr grosse Wände und Plafonds zu Gebote standen. Auch an diesen gewährten Darstellungen der Verinnerlichung des Gemüthslebens, oder von Visionen, Verklärungen und himmlischen Gestalten, wie sie dies Weltzeitalter forderte, der Entfaltung ihres tiefsten Ausdruckes den weitesten Spielraum.

Im vorigen Buche erwähnten wir vorzugsweise der Instrumental-Musik als des Gebietes der völligen Loslösung der Tonkunst von der Mitwirkung aller übrigen Künste. Wer nun aber der Entwickelung des mittelalterlichen Kirchengesanges aufmerksam gefolgt ist, wird bemerken, dass sich die Instrumentalmusik im

polyphonen kirchlichen Gesange bereits vorbereitet; ja dass ohne denselben jene Freiheit ihrer Gliederung und strengen Durchbildung der Kunstform, in der sie uns in der deutschen Sinfonie entgegentritt, für immer unmöglich gewesen sein würde. Dies zeigt sich ganz besonders in dem Verhältniss, in welchem, je nach früheren oder späteren Perioden der Entwickelung der Kirchenmusik, die Composition zu den Texteswortten steht. Denn wenn auch die Weise, in der Palestrina und Orlandus Lassus ihren Text behandeln, mit der Abhängigkeit verglichen, in der die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach zu den Texteswortten der Strophen des Chores der antiken Tragödie stand, eine unendlich freie und emancipirte zu nennen sein dürfte, so ist sie doch wiederum, mit den Kirchencompositionen z. B. eines Scarlatti und Lotti, oder Sebastian Bach verglichen, eine noch eng an den Ausdruck des einzelnen Texteswortes gebundene und mit diesem meist in breiter Declamation, nämlich ohne Wiederholung fortschreitende.

Noch entschiedener tritt dies hervor, wenn wir z. B. Bach's *hohe Messe* und Palestrina's *Missa papae Marcelli* mit einander vergleichen. In der letzteren schreitet der Tondichter in einem verhältnissmässig strengen Anschluss an das einzelne Wort, sowie an dessen Ausdruck und ideale Bedeutung fort, so dass der Text nur in den Sätzen, wo der Componist sich auf wenige Worte beschränkt sah, z. B. im *Kyrie* und *Agnus Dei*, Wiederholungen zeigt. Anders dagegen verfährt er im *Gloria* und *Credo*, und hier tritt sein gegensätzliches Verhältniss zu Sebastian Bach schlagend hervor. Während nämlich Palestrina die Worte: „*Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in cölum ubi sedet ad dexteram patris et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis*“ einfach und ohne Wiederholung, daher gewissermaassen wie eine gewichtige Declamation, auf einander folgen lässt, geben dieselben Sebastian Bach Veranlassung zur Composition drei verschiedener breit ausgeführter und für sich bestehender Tonstücke, von denen das erste mit dem *Et incarnatus*, das zweite mit dem *Crucifixus* und das dritte mit dem *Et resurrexit* beginnt. Der Tondichter ruht also hier jedesmal gleichsam auf wenigen Worten aus, die sich daher auch fortwährend wiederholen. Das Texteswort wird ihm nur zum Motto der von ihm in allen ihren Höhen und Tiefen durchempfundenen Stimmung, die er in dem betreffenden Tonsatze zum Ausdrucke bringen will. Das Gedicht wird also gleichsam zum Gerüste, um das, hundertarmig sich hin-

schlingend, die Musik den ganzen Reichthum ihrer Blüthen entfaltet. Wenn Beethoven den Sätzen seiner *Pastoral-Sinfonie* nur wenige andeutende Worte zur Ueberschrift giebt, so ist dies eigentlich dasselbe. Auch das *Incarnatus*, *Crucifixus* und *Resurrexit* sind nur Ueberschriften von Tonsätzen, deren Inhalt gleich freien Phantasien vom Tondichter breit und herrlich ausgeführt wird. Eine solche Ausführung war aber eben nur möglich bei einer Steigerung der Polyphonie bis zu jener Selbständigkeit der Stimmen, die wir bei Bach und seinen Vorgängern in Deutschland und Italien gewahren. Denn auch schon ein Lotti, Scarlatti, oder Caldara behandeln das *Incarnatus*, *Crucifixus* u. s. w. als besondere und in sich abgeschlossene, umfangreiche Tonsätze.

Am deutlichsten aber wird die vorbereitende Stellung des polyphonen Kirchengesanges zur Instrumentalmusik, wenn wir uns die Partituren derjenigen Meister desselben ansehen, welche in den Zeiten lebten und wirkten, die der Ausbildung der Orchestermusik zu selbständigen Kunstformen und zu einer besonderen Gattung unmittelbar vorhergingen. Wir begegnen nämlich bei ihnen vielfach einer Behandlung der Chorstimmen, die an gewisse Orchestereffecte, besonders an den Reichthum der Farben erinnert, die dem Orchester in Folge der Mannigfaltigkeit seiner Ausdrucksmittel zu Gebote stehen. Ein Caldara bedient sich z. B. in seinem sechszehnstimmigen *Crucifixus* der vocalen Stimmen und ihrer Mischungen in einer auffallend ähnlichen Weise, wie sich der Orchestercomponist seiner instrumentalen Stimmen und deren Mischungen bedient. Die vierstimmigen Chöre werden hier in einer ähnlichen Art einander entgegen- oder gegenübergestellt, werden durch ihre Eintritte in derselben Weise zu grossen *Crescendo's* verwandt und zu *Tutti's* vereinigt, oder greifen in gleicher Manier in einander über, wie die verschiedenen Gruppen der Blas- und Saiteninstrumente im Orchester. Aber auch eine jetzt ganz abhanden gekommene Mischung gewisser vocaler Klangfarben z. B. tiefer *Alte* mit hohen *Tenören*, oder die Verstärkung einer Tenorchorstimme durch eine, *unisono* mit ihr fortschreitende Altchorstimme und vieles Aehnliche bringen in den Werken der Meister des 17. Jahrhunderts Effecte hervor, von denen wir heute nichts mehr wissen, und die sich nur mit gewissen Instrumentaleffecten vergleichen lassen.

Wir sind daher vollkommen berechtigt, wenn wir dem polyphonen Kirchenstyl eine vorbereitende Stellung zur Instrumentalmusik zuerkennen und jenen daher mit in die Gattung einschliessen, die wir als das Gebiet der grössten Selbständigkeit der Tonkunst bezeichneten. Ein solches Gebiet vermochte aber eben nur das idealistische Weltzeitalter der Tonkunst zu erschliessen.

Zuletzt hätten wir noch der Neuzeit zu erwähnen. Dieselbe entwickelt, als das alle Culturelemente der beiden früheren Epochen verschmelzende Zeitalter, auch alle Künste ohne Ausnahme zu gleicher Blüthe, und zwar nicht, wie das classische Alterthum und das Mittelalter, nur in einer vorwaltend epischen, oder vorwaltend lyrischen Stylform, sondern zugleich in einer neuen und nur ihr eigenen Gattung. Wir meinen die dramatische, welche, zu ihrer vollen Freiheit und Selbständigkeit entwickelt, erst seit dem 16. Jahrhundert auftritt und die, wie das dritte Weltzeitalter selber, nicht nur die Gegensätze personificirt, sondern auch deren Conflicte, so wie alle Widersprüche des Daseins in einer geahndeten höheren und idealen Weltordnung vermittelt und versöhnt. —

---

# CAPITEL XVI.

## Das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung.

Es könnte scheinen, als wenn das Bildungsgesetz in seiner organischen Form genüge, um den culturgeschichtlichen Entwickelungsgang der Menschheit zu gestalten und an sein Ziel zu führen.

Dies kann jedoch nur einer auf der Oberfläche bleibenden Betrachtung des culturgeschichtlichen Fortschrittes unseres Geschlechtes so scheinen. Der Tieferschauende wird in diesem Bildungsgange Wandlungen oder Umwälzungen bemerken, zu deren Erklärung die Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Gestalt nicht ausreichen.

Wodurch wird — um gleich einen der wichtigsten Punkte zu berühren — der ungeheure geistige Sprung aus dem realistischen in das idealistische Weltzeitalter vermittelt? —

Dass die Völker, bei der Ausbildung und praktischen Verwirklichung ihrer realistischen Weltanschauung bis in deren letzte Consequenzen, an die Grenze menschlichen Witzes gelangt waren und daher nach einem neuen geistigen Inhalt ihres Daseins verlangten, kann jenen ungeheuren Umschwung allein nicht erklären. Denn wenn auch nunmehr, aus dem Bedürfniss des Contrastes, die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Welt der Ideale rege

geworden, so wissen wir doch, dass die Römer ein solches Verlangen dadurch befriedigten, dass sie mehrfach Versuche mit den Religionssystemen der verschiedenen Völker anstellten, die ihnen unterworfen waren. Wir wissen auch, dass die religiösen Anschauungen dieser fremden Nationen keine irgend besonders bemerkbare Erschütterung der Gemüther, geschweige denn eine weltumwälzende Bewegung unter den Römern und Griechen hervorzubringen im Stande waren, obwohl sich darunter Bekenntnisse von einem so idealen oder so mystischen Charakter, wie das der Hebräer und Aegypter, befanden. Wir erfahren ferner durch Tacitus, dass auch die ersten Bekenner des Christenthums wie eine der vielen und kaum beachtenswerthen religiösen Secten angesehen wurden, die das römische Reich in seinem Umfange damals zählte und welche römische Blasirtheit und Tyrannei, je nach Laune, erstickte, oder als einen Gegenstand vorübergehenden und spielenden Interesses behandelte.

Die Israeliten endlich, aus deren Mitte die neue Lehre hervorging, gehörten damals zu den unbedeutendsten und ohnmächtigsten der vielen dem Römerreiche unterworfenen Völker. Die Römer hielten ihre Sucht, über religiöse Spitzfindigkeiten zu streiten, und die Heftigkeit, mit der sich damals die verschiedenen Secten der Pharisäer, Sadducäer und Essäer anfeindeten, für so wenig ihrer Beachtung werth, dass sie ihnen, wenn sie nur dem Kaiser ihren Zins entrichteten, in diesen ihren inneren Angelegenheiten freien Spielraum liessen.

Woher nun dennoch die weltumwälzende Wirkung jener Verkündigungen, welche die ersten Jünger und Apostel der christlichen Lehre in alle Länder trugen? Woher die weltbezwingende Macht dieser Männer, die den gebildeten Classen und den Mächtigen der Erde um so weniger imponiren konnten, als sie meist aus den niederen Volksschichten hervorgegangen waren? Finden wir doch unter ihnen Fischer, Zimmerleute und sogar die verachteten Zöllner, die Paria's von Judäa. Und wenn auch ein Paulus als ein Ritter vom Geiste unter ihnen hervortritt, so sollte man doch denken, dass seine Armuth und die Anspruchslosigkeit seines Auftretens, so wie die fromme Einfalt und die persönlich demüthige Erscheinung der meisten übrigen Apostel, auf das blasirte Römerthum und die nicht weniger blasirten Nachkommen der Hellenen der classischen Zeit eindruckslos hätte bleiben müssen. Demungeachtet finden wir gerade unter ihnen die ersten christlichen Gemeinden, deren Glieder weder Folter noch Tod dem Bekenntniss der neuen Lehre abwendig zu machen vermochten.

Man bedenke ferner, wie unglaublich rasch sich das Christenthum verbreitete. Kaum funfzig Jahre nach der Geburt Christi

war die neue Lehre bereits von Judäa aus bis nach Griechenland, Italien, Rom, Afrika und zu den in Asien jenseits der östlichen Grenze des römischen Reiches gelegenen Ländern gedrungen. Unter Nero, d. h. etwa sechzig Jahre nach dem muthmaasslichen Auftreten des Verkündigers des Geistesinhaltes des neuen Weltzeitalters, besass Rom bereits eine so starke Christengemeinde, dass die ihr Angehörenden, theils aus Zwang, theils aber auch, um ihre wachsende Zahl ihren Unterdrückern zu verbergen, zu unterirdischen und in die Felsen gehöhlten Wohnungen ihre Zuflucht nahmen, und dass der Tyrann, um den Verdacht des selbstentfachten Brandes von Rom von sich abzulenken, denselben den Christen zuschob. Aber ob man diese im Circus den wilden Bestien vorwarf, oder, um sie zu höhnen, an's Kreuz schlug, durch nichts waren sie, selbst schon in jener frühen Zeit, zu schrecken, oder in ihren Fortschritten zu hemmen.

Ein so siegreiches Umsichgreifen eines Bekenntnisses, nach kaum mehr als einem Menschenalter, erscheint, den ungeheuren Zeitabständen der Weltgeschichte gegenüber, und bei der grossen Bedeutung, die damals eine räumliche Entfernung, gleich der zwischen Jerusalem und Rom, behauptete, fast märchenhaft. Die Geschichte des Alterthums zeigt uns kein zweites Beispiel eines solchen blitzartigen Zündens einer Geistesmacht in den Gemüthern der Menschen. Wir sehen dieselbe den ganzen Umkreis der damaligen civilisirten Welt plötzlich ergreifen und erschüttern und werden hierdurch abermals darauf hingewiesen, dass wir es hier nicht mit den Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Form zu thun haben, die immer nur allmählig und daher auch in weiten Zeitabständen erfolgen, sondern mit einer Manifestation des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung.

Hiervon überzeugen wir uns noch mehr, wenn wir bedenken, dass bis dahin jede die Geschichte gestaltende Macht sich entweder gewaltsam und mit dem Schwerte Bahn gebrochen hatte, oder vertheidigt werden musste, wenn sie sich behaupten sollte. Jene neue Lehre dagegen sehen wir weder durch eine bestimmte und für sie besonders empfängliche Nation oder Race sich ausbreiten, wie z. B. später den mit Feuer und Schwert und durch den Fanatismus seiner Bekenner um sich greifenden *Islam*, noch irgend eines Schutzes, wie etwa hellenische Cultur und Kunst bei den Römern und ihren Cäsaren, sich erfreuen. Sie bedurfte so wenig der Vertheidigung und der Vertheidiger, dass im Gegentheil jene einfachen Menschen, die sich zu ihren Verkündigern machten, weder, obgleich sie ihren Tod meist voraussahen, auf ihre persönliche Sicherheit bedacht waren, noch auch befürchteten, dass durch den

Verlust ihres Lebens die Idee, der sie dienten, nur einen Moment lang in ihrer Ausbreitung gehemmt werden könne.

Die entscheidendsten Gründe dafür jedoch, dass es sich bei dem allen um die Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung handelt, und dass nur dieses, nicht das organische Bildungsgesetz, die Kluft zwischen beiden Weltaltern auszufüllen im Stande war, finden wir in noch weit aussergewöhnlicheren Verhältnissen.

Einmal nämlich darin, dass, wenn damals weiter nichts zu bemerken gewesen wäre, als dass das eine Extrem das andere hervorgerufen hätte, die Krisis, die dieses bewirkte, doch im Kranken selber hätte vorsichgehen, d. h., dass die neue Lehre unter den Römern hätte erstehen müssen, während sie ihnen doch, wie allen übrigen Völkern des classischen Alterthums, von aussen her überliefert ward. Wenn sie unwiderstehlich auf die Besseren unter ihnen wirkte, so beweist dies ebenfalls nichts für Rom, da sie ja später in gleicher Weise die Germanen, Romanen und Slaven ergriff und auch in der Gegenwart noch ebenso auf die Chinesen, Neger und die Eingeborenen Amerika's zu wirken fortfährt.

Ferner darin, dass in jenem Zeitalter gerade die edelsten und bedeutendsten Menschen der italienischen Welt daran verzweifelten, dass, an die Stelle des sittlich verkommenen Zustandes des Staates, des religiösen Bewusstseins und der Gesellschaft, irgend etwas Neues und Besseres zu setzen sei, oder irgend ein ethisches Princip auffindbar wäre, stark genug, um die entartete Welt zu regeneriren. Solchen Anschauungen begegnen wir bei den Stoikern, die mit edelem Mannestrotz, da ihnen die Culturgeschichte nicht dazu angethan schien, sittliche Ideale zu verwirklichen, das, was sie nicht ändern konnten, in dem Bewusstsein ertrugen, dass ihnen für ihre Person wenigstens immer noch die Freiheit bleibe, das Gute furchtlos und beharrlich um des Guten willen zu thun.

Wenn dies alles aber beweist, dass die Völker in ihrer Masse sich damals schweigend in das fast unerträgliche Joch ihrer Gewalthaber fügten, die hervorragenden Einzelnen aber keinen Ausweg aus der Versumpfung mehr fanden, in welche das Menschengeschlecht immer tiefer zu versinken drohte, so wird es klar, dass der Anstoss zur Ermöglichung weiteren Fortschrittes nicht aus den Anregungen, welche das Bildungsgesetz in seiner organischen Form dem Entwickelungsgange mittheilte, sondern durch Einflüsse anderer Art bewirkt werden musste.

Hiervon werden wir noch tiefer überzeugt, wenn wir sehen, dass diese Einflüsse, welche in der Zeit des römischen Verfalls zugleich zum ersten Male, als auf die Welt in ihrer Gesammtheit wirkende, zu Tage traten, nicht von gestern datirten, son-

dern sich seit Jahrtausenden vorbereitet hatten, um gerade in dem Momente, wo ihre Einwirkung unentbehrlich geworden, mit einer solchen zu ihrer concentrirtesten Geltung zu gelangen.

Alle Ereignisse und Vorgänge nun, welche im Laufe der Geschichte einander bis zu dem Momente hin gesteigert hatten, der sie in jener menschheitsbewegenden Lehre ihren Abschluss finden liess, alle Ereignisse ferner, welche, unmittelbar in dieser Lehre wurzelnd, auch späterhin die Culturgeschichte abermals umgestalteten, sind uns Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung, welche letztere sich mithin als eine nothwendige Ergänzung des Bildungsgesetzes in seiner organischen Form darstellt.

Man missverstehe uns nicht. Es liegt uns nichts ferner, als uns hier mit dem Worte „Offenbarung" zu einer mit den Gesetzen der Natur in Widerspruch stehenden Glaubenslehre, oder zu jener, die reale Welt von den idealen Voraussetzungen des Subjectes abhängig machenden Weltanschauung zu bekennen, welche einerseits von der Kirche, andererseits von einer ausschliesslich transscendentalen Philosophie gelehrt und entwickelt worden ist. Wir fordern vielmehr den Leser auf, sich mit uns auf einen völlig realistischen Standpunkt zu stellen, da uns das Wirken eines Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung gerade von einem solchen Standpunkte aus unwidersprechlich zu sein scheint, wie es denn auch nur von diesem aus, unserer Meinung nach, beurtheilt werden darf, wenn sich sein Dasein und Wirken, ungeachtet seiner idealen Natur, als eine unleugbare und über die Meinung des Einzelnen erhabene Wahrheit erweisen soll. Freilich müssen wir hierbei zugleich auf einen objectiven Realismus dringen, dessen höhere Bedeutung, einem subjectiven Realismus gegenüber, auch darin nunmehr sich wieder offenbart, dass er, weil er vorurtheilslos genug bleibt, die Existenz einer idealen Welt wahrzunehmen, allein im Stande sein wird, ein unbefangenes Urtheil zu ermöglichen.

Es ist Thatsache, dass die Urkunden fast aller ältesten Völker auf eine Menschwerdung des Göttlichen, auf ein Herabsteigen des Sohnes des Himmels zur Erde, wie es die naive Phantasie jener kindlichen Zeit sich ausmalte, oder auf einen Welterlöser hindeuten, der, als eine Offenbarung Gottes unter den Menschen, diese ihrer Entartung entreissen, sie ihrer idealen Abkunft vergewissern und mit der Gottheit versöhnen, oder in eine nähere Beziehung setzen werde. Heisse der Erwartete Buddha, Mahadö oder der Messias, komme er aus verklärten Regionen herab, wie diese, oder steige er, wie Prometheus, zu den Göttern hinauf, um den Bewohnern der Erde himmlisches Feuer zu bringen, ver-

körpere er sich auf eine ideale Weise, oder durch den Apis: es handelt sich immer um ein und dasselbe. —

Es ist ferner Thatsache, dass, nachdem Jahrtausende hingegangen waren, in denen sich entweder die Prophezeihungen auf den da kommenden Himmelssohn fortgesetzt und gesteigert, oder Phantasie und Bedürfniss sich das Wunder seines Geborenwerdens symbolisirt hatten, ein Mann auftrat, der sich nicht nur für den erwarteten Messias und für einen Gottes- und doch zugleich Menschensohn ausgab, sondern dessen Lehre auch, mit einem weder vorher noch nachher in der Geschichte dagewesenen Erfolge, sich den ganzen Erdkreis unterwarf.

Es ist nicht weniger Thatsache, dass die Grundprincipien der auf jenen Mann zurückbezogenen Lehre den Stempel der Unverwüstlichkeit an sich tragen. Sie überlebte ebensowohl die Versuche ihrer Fälschung zu dem Zwecke, die Vernunft und das Freiheitsgefühl der Menschen zu knechten und zu unterdrücken, d. h. ihren Missbrauch durch geistliche und weltliche Tyrannei, als sie solchen Verfinsterungen gegenüber seit fast zwei Jahrtausenden stets wieder neue Streiter des Lichtes erstehen liess, welche jene Versuche ihrer Verdüsterung in immer lautere Verklärungen ihres ursprünglich rein menschlichen Inhaltes umwandelten. — Dass andere Lehren in dieser Beziehung keinen Vergleich mit ihr aushalten, lehrt uns einerseits, trotz seines im Alterthume einzig dastehenden reinen und erhabenen Gottesglaubens, das alttestamentarliche Hebräerthum, andererseits der Islam. Obwohl das eine Jahrtausende früher, der andere Jahrhunderte später wie das Christenthum sich ausbreiteten, so sind sie längst entweder in einer rationalistischen Auflösung begriffen, oder der Entartung und dem Verfalle entgegengegangen und haben die sich zu ihnen bekennenden Völker zu einer negirenden Scepsis, oder auf den Standpunkt politischer Ohnmacht herabsinken lassen, während die Völker christlichen Bekenntnisses, so viel auch dessen Reinheit noch zu wünschen übrig lässt, durch dasselbe dennoch die Kraft gewonnen haben, sich in die Herrschaft der Welt zu theilen.

Es ist ferner Thatsache, dass die grossen Principien, die in der neueren Geschichte, wie in der Gegenwart, Staat und Gesellschaft am tiefsten erregten und bewegen, genau diejenigen sind, die das Christenthum, als neue und darum weltumwälzende Forderungen der Menschheit, zuerst verkündigte; sie heissen Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Das Christenthum lehrte zuerst, statt der Auserwähltheit eines besonderen Volkes und statt eines nationalen Gottes, einen Gott, vor dem nicht nur alle Völker, sondern auch alle Menschen, ohne Ansehen der Person und Stellung, gleichberechtigt seien. Erblicken wir doch diese seine ursprüng-

lichen Anschauungen selbst noch im vierten Jahrhundert in voller Wirksamkeit. So verkündete der Bischof Ambrosius von Mailand, ungeblendet von dem Nimbus seines weltlichen Herrn, des überall siegreichen Imperators Theodosius des Grossen, die vollkommene Gleichheit aller Menschen vor Gott. Aber er besass auch den Muth seiner Meinung. In Thessalonich hatte der sonst milde und gütige, aber leicht zum Zorn hinzureissende Kaiser die Ermordung eines seiner Feldherrn durch ein Blutbad unter den Einwohnern rächen lassen. Als er bald hierauf in Mailand die Kirche besuchen wollte, trat ihm der gewissenstreue Bischof vor deren Pforte entgegen, verwehrte ihm den Eintritt und rief ihm zu: Er möge seine grosse Sünde nicht durch die neue vermehren, die vom Blute ungerecht ermordeter Mitmenschen triefenden Hände zu Gott zu erheben. Zum Staunen aller unterwarf sich der, sonst unbedingten Gehorsam fordernde Kaiser nicht nur einer solchen Zurückweisung, sondern auch der von dem unerschrockenen Manne über ihn verhängten Busse.

In derselben Weise, wie das Christenthum anfänglich die Gleichheit aller Menschen verkündete, forderte es auch zuerst die Besitzenden zu einer Theilung ihrer Habe mit den Nothleidenden, Bedürftigen, Schwachen und Kranken auf und lehrte hierdurch am frühesten in jedem Menschen, ohne Unterschied von Volk, Stand und Bildungsstufe, den Bruder erkennen und lieben. Es setzte zuerst an Stelle der Strafe die Verzeihung, an Stelle der Vergeltung die Vergebung, es forderte zuerst eine Gottanschauung, die Gott nicht an diesem und jenem Orte, nicht in einer besonderen Stadt, oder in einem besonderen Tempel, sondern im Weltall suchen hiess, es wandte sich zuerst an die am meisten geknechteten und verachteten Classen des Volkes, mit dem Ausspruch, dass es zu ihnen und nicht zu den Mächtigen dieser Erde komme, nicht zu den Epikuräern und Schwelgern, oder zu einer sich überschätzenden Geistesaristokratie. Es trat endlich, in einer früher nie dagewesenen Weise, geistlichem, wie weltlichem Hochmuthe entgegen und lehrte, wie verächtlich die Furcht vor Menschen und dem leiblichen Tode, oder vor Menschensatzung sei, nenne sich dieselbe, wie sie wolle, wenn es sich um unser höchstes Gut, um unsere freie Ueberzeugung handele. Dass mit einer solchen Ueberzeugung nur die persönliche und daher von aller Tradition und Autorität unabhängige gemeint sei, beweist das tiefsinnige Wort: dass dem Menschen wohl die Lästerung Gottes und des Menschensohnes, nicht aber die des ihm innewohnenden heiligen Geistes, d. h. die Verleugnung seines besseren Wissens und Gewissens, verziehen werden könne. Dies wird ferner dadurch bewiesen, dass alle diejenigen kühnen Männer, die das Christenthum von den

vielen, seit seiner Ausbreitung ihm widerfahrenen Verunstaltungen durch Missverständnisse und kirchliche Satzungen zu reinigen versuchten, z. B. ein Giordano Bruno, Savonarola, Wycliffe, Huss, Zwingli, Calvin und vor allen anderen Martin Luther, sich immer wieder auf ihre eigene persönliche Erkenntniss, ihr persönliches Meinen und Glauben, d. h. auf ihr freies Menschenthum, als letzte Autorität, beriefen. Sie legten aber eben hierdurch ein wiederholtes Zeugniss für den Geist der Lehre ab, die sie verfochten, für den Geist, der da heisst: Freiheit und Versöhnung der Vernunft mit dem Glauben.

Man sieht hieraus schon, wie natürlich es ist, dass die culturgeschichtliche Entwickelung aus einem dergestalt gegebenen Kerne die ihm entsprechenden Blüthen und Früchte hervorbildete. Zu diesen zählen wir aber als die herrlichsten: Die Emancipation des Individuums von den Banden der Autorität und der Tradition, so wie die, aus einer solchen Wiedereinsetzung eines jeden Einzelnen in seine unveräusserlichen Menschenrechte, im Bewusstsein der Gesammtheit erblühende Humanität, welche letztere wiederum Toleranz gegen Andersdenkende, die Entwickelung des modernen Staates, so wie die Anerkenntniss der Berechtigung aller zur Freiheit und einem menschenwürdigen Dasein zur Folge hatte. Zum Beweise des Gesagten führen wir hier nur an, dass die drei grössten unter den letzten weltgeschichtlichen Ereignissen: die deutsche Reformation, so wie die englische und französische Revolution entweder im Christenthum selber, mit einem mehr oder minder klarem Bewusstsein hiervon, wurzeln, oder doch bei dessen Grundprincipien, z. B. bei der Verkündigung der Rechte des Einzelnen und der Unterschiedslosigkeit aller Stände und Nationen, den Forderungen der Moral gegenüber, anknüpfen. Von der englischen Revolution ist es ja allbekannt, dass sie sich unmittelbar an die hohen sittlichen Forderungen, welche das Christenthum sowohl an die Individuen, wie an die Menschheit stellt, wenn auch mit einer, jenem in dieser Einseitigkeit fremd gebliebenen puritanischen Strenge, anlehnte. Cromwell hielt sich für einen von Gott berufenen Streiter der neuen Kirche und sprach in Bibelworten mit Freund und Feind. Aber auch bezüglich der französischen Revolution können wir uns, wie auf die Principien des Christenthums überhaupt, so auch ausserdem speciell auf die Reformationszeit berufen. Gerade die Verirrungen der Reformationszeit sind in dieser Beziehung charakteristisch. Schon die Führer der Bauern in den Bauernkriegen stellten die Forderungen einer gleichen Vertheilung von Land und Gütern unter alle Menschen, und zwar im Namen Christi und mit Berufung auf die Gütergemeinschaft der frühesten christlichen Gemeinden. Die Glaubens-

bekenntnisse eines Karlstadt und Thomas Münzer sind bereits der Socialismus in dem schwärmerisch oder mystisch gefärbten Gewande einer anderen Zeit. — Waren Tradition und Autorität überhaupt erst einmal Gegenstände der Kritik geworden, zu welchem Wagniss die Streiter für eine Reinigung der Kirche recht eigentlich allein die christliche Idee zu befähigen vermochte, weil sie den Menschen auf sich selbst und sein Gewissen stellt, so erscheint die Uebertragung eines solchen kritischen Verfahrens auf das politische Feld nur als die unausbleibliche Consequenz der im Umkreis des religiösen und sittlichen Bewusstseins gethanen kühnen Schritte. Die englische und französische Revolution stellen sich daher in vielfacher Beziehung nur als die natürlichen Folgen der deutschen Reformation und ihrer Veranlassung, d. h. der durch die christlichen Principien im Völkerleben eingebürgerten neuen Weltanschauung dar.

Die Thatsache endlich, dass die, ihrer Abstammung und Anlage nach entgegengesetztesten Völker mit dem Zeitpunkte der muthmaasslichen Geburt des Trägers der neuen Lehre eine neue Zeitrechnung begonnen haben, steht ebenfalls einzig in der Culturgeschichte da. Sie ist ein Beweis für das früh sich geltend machende Bewusstsein von der, ausser Vergleich mit allen übrigen geschichtlichen Vorkommnissen stehenden Bedeutung dieses Ereignisses für die Welt und für die Art, mit der dasselbe ganz urplötzlich erleuchtend und regenerirend unter die Völker trat, als eine ihnen, ohne ihr Zuthun, zu Theil werdende Offenbarung.

Am schlagendsten aber manifestirt sich der besondere Charakter des mit jedem anderen unvergleichlichen Ereignisses des Eintrittes des Christenthums in die Culturgeschichte, wenn wir unsere Blicke dem Boden zuwenden, auf welchem dasselbe sich vorbereiten sollte.

Wir begegnen da in grauer Vorzeit einem armen und verachteten Hirtenvölkchen das, lange geknechtet und zu den niedrigsten Arbeiten gezwungen, endlich von einem gewaltigen, aus seiner Mitte erstehenden Manne, der aber einer höheren Cultur genossen, aus der Sklaverei fortgeführt und mehr als ein Menschenalter lang in der Wüste festgehalten wird, damit es sich überhaupt erst wieder zu einem Volksbewusstsein erhebe und an dem Ideale, das er ihm gegeben, innerlich erstarke. Wunderbarer Weise ist dies Ideal so hoher und unvergleichlicher Art, dass es bis in die Gegenwart die reinste unter allen Gottesahnungen des Menschen darstellt. —

Auch bezüglich eines solchen so frühe und in so hoher Reinheit entwickelten Monotheismus stehen wir einer historischen Thatsache gegenüber, für die man vergeblich ihresgleichen in der

Culturgeschichte suchen würde. Dem Geiste keines anderen Volkes des vorclassischen und des classischen Alterthums hat sich ein auch nur annähernd ähnliches, oder in gleicher Weise alle geschichtlichen Umwälzungen überdauerndes Ideal offenbart. Dass dies bei jenem kleinen Nomadenvolke möglich war, erscheint fast fabelhaft, wenn man bedenkt, dass der Polytheismus gerade rings und dicht um den von ihm bewohnten Landstrich her — an der benachbarten syrischen Küste und am Euphrat und Tigris — in seiner sinnlichsten und verführerischesten Gestalt, nämlich als ein, mit prunkenden Volksfesten oder Ausschweifungen verbundener Götzendienst herrschte. Um jedoch eine so seltsame Thatsache zu erklären, haben wir nur einer anderen nicht weniger merkwürdigen zu gedenken. Als nämlich jenes Völkchen endlich in feste Wohnsitze gelangt war, durchdringt es sich mehr und mehr mit der Ueberzeugung, unter allen Völkern der Erde das von Gott auserwählte zu sein, und hieran knüpft sich ihm das strenge Gebot, sich rein von aller Berührung mit seinen heidnischen Nachbarn zu halten, da diese nicht dem ewigen Gott des Himmels und der Erde, von dem man sich kein Bild oder Gleichniss machen soll, dienen, sondern Götzen, die mit Händen gemacht sind.

Man sieht, der Boden, der den *Humanus*, den Menschensohn, hervorbringen sollte, wird nicht nur vorbereitet und geebnet, sondern auch mit einem hohen Walle, der ihn gegen fremde und schädliche Berührungen sichern sollte, umschlossen; der Garten, der eine Wunderblüthe, der das ideale Urbild unseres Geschlechtes hervorbringen sollte, sorgfältig eingehegt. Zugleich sehen wir nunmehr auf diesem Boden die Ankündigungen eines Messias sich einerseits reiner und menschlicher, andererseits aber bestimmter und zusammenhängender entwickeln, als auf irgend einem anderen, bis denn endlich der Tag gekommen, da jener von himmlischer Liebe erfüllte Freund der Unterdrückten und Liebenden erschien, der nicht nur in sich selber den Gott fühlte und erkannte, sondern ebenso seinen Brüdern zurief: „Auch ihr seid Götter.“*) Jener unvergleichlich hohe Mensch, der, durch die freudige Hingabe seines Daseins für eine Idee und durch den Glauben an die unzerstörbare Einheit von Gott und Welt, die Widersprüche unserer Existenz, den Gegensatz von Wesen und Erscheinung bis zu dem Grade überwand, dass die Seinen in hoher Begeisterung ausrufen konnten: „Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?!“ —

Unter den unleugbaren thatsächlichen Beweisen für das Vorhandensein und Wirken des Bildungsgesetzes in der Form der

---

*) Johannes 10, 30—38 und Psalm 82, 6.

Offenbarung führen wir auch noch die buchstäbliche Erfüllung der vor Jahrtausenden ausgesprochenen, auf das Volk Israel bezüglichen Prophezeihungen an. Dass sich dem inneren Schauen so klar und gross in die Zukunft blickender Männer, wie Jesaias und Jeremias, die Knechtung und Fortführung ihres entarteten, weil von seinem Ideale abgefallenen Volkes in die Gefangenschaft mächtiger Nachbarn, so wie seine Rückkehr nach erfolgter innerer Kräftigung in die Heimath, als unausbleibliche Ereignisse offenbarten, steht nicht ohne Gleichen in der Culturgeschichte da. Bedeutungsvoller schon ist es, dass auch die Zerstörung so mächtiger und reicher Cultursitze, wie es Babylon und Ninive zu der Zeit jener Männer waren, so wie die Verwandelung der blühenden Umgebung dieser Städte in Einöden von ihnen mit Gewissheit vorhergesagt wurde- — Layard erzählt, wie tief es ihn ergriffen, als er, in den Ruinen Ninive's übernachtend, ganz wie der Prophet es vor Jahrtausenden verkündet, den traurigen Ruf des Käuzleins und das Geheul der hungrigen Wölfe der Wüste vernommen habe.

Der wunderbar bestimmt auftretenden Vorhersagungen von dem Hervorgehen des Messias aus Israel, deren früheste Spuren sich bis in die im ersten Buche Mose enthaltene Mythe vom Paradiese und Sündenfalle zurückverlieren, um dann eine immer concretere Gestalt zu gewinnen, gedachten wir bereits. Wir machen hier nur noch auf die erschütternde Tragik der Weltgeschichte aufmerksam, die den Heissersehnten und lang Erhofften durch das eigene Volk verkennen liess.

Bemerkenswerth erscheinen ferner die, nicht nur in den Evangelien, sondern auch früher schon ausgesprochenen Prophezeihungen der Zerstörung des *Tempels Salomo's*, der Auflösung des jüdischen Staates, der Zerstreuung der Israeliten über den ganzen Erdboden, so wie die Vorhersage ihrer trotzdem sich erhaltenden Nationalität. Die Zerstörung des Tempels und die Auflösung des Staatsverbandes der Juden erfolgte siebzig Jahre nach Christus; ihre Zerstreuung über den ganzen Erdboden, so wie ihre demungeachtet siegreiche Behauptung ihrer Nationalität bewahrheiten sich bis auf den heutigen Tag.

Wer nicht auch in dem letzteren Umstande ein einzig in der Geschichte dastehendes Factum erkennt, werfe seine Blicke auf alle übrigen Culturvölker des vorclassischen und classischen Alterthums. Man kann nicht einmal sagen, dass diejenigen Völker darunter, die bis heute in ihren alten Wohnsitzen verharrten, unverändert dieselben geblieben seien. Denn wenn dies auch von den Chinesen und Indern bis zu einem gewissen Grade gelten dürfte, so gilt es doch nicht von den heutigen Aegyptern, obwohl sie sich ebenso

streng gegen ihre Nachbarn abschlossen, wie vormals die Hebräer. Ebenso wenig gilt es von den heutigen Griechen. In beiden Ländern haben andere Racen die frühere Bevölkerung ersetzt; an die Stelle der Hellenen sind Slaven, an die Stelle der früheren Aegypter Mischungen verschiedener Volkselemente getreten. Selbst die Römer, obwohl sie den Erdkreis beherrschten, konnte eine solche übergewaltige Machtstellung nicht vor einer Auflösung in andere Völker bewahren und in den Italienern tritt uns, statt ihrer, eine völlig umgewandelte Nation entgegen. Die Deutschen endlich können nicht mitzählen, weil sie erst Jahrtausende später, wie die Hebräer, in die Culturgeschichte eingetreten sind. Aber auch die Chinesen und Inder würden, bei einer nicht grösseren Kopfzahl, wie die Israeliten, gleichen Auflösung ihres Staates und einer ähnlichen Zerstreuung der Einzelnen über den ganzen Erdboden, sicher untergegangen, oder nicht mehr dieselben sein.

Dagegen erkannte der Autor, auf einer der in das brittische Museum übergeführten aegyptischen Wandmalereien, unter den physiognomisch unterschiedslosen Köpfen eines Haufens von Gefangenen, die der als Weltbezwinger symbolisch erfasste Pharao zu enthaupten im Begriffe steht, sofort das Profil eines Hebräers, und zwar in denselben Umrissen, welche der israelitische Typus heute noch durchschnittlich behauptet.

Wollte man einwerfen, dass die Verachtung der Juden unter den Römern und der fanatische Hass gegen sie im Mittelalter, verbunden mit ihrer eigenen Scheu vor Berührungen mit Andersgläubigen, ihr unverändertes Bestehen bis in die Gegenwart ermöglicht habe, so wäre auch dies nur beweisend für uns. Auch ein solches Factum, auch ein solcher Ausschluss eines Volkes während zweier Jahrtausende und unter den verschiedensten Nationen, Klimaten und Culturverhältnissen würde einzig in seiner Art in der Geschichte dastehen. Auch würde ein solcher Einwand die zähe Widerstandskraft, die unter den Semiten in so unvergleichlicher Weise nur dieses eine Volk gegen alle an ihm versuchten Umwandlungen und Unbilden bewährte, nicht erklären.

Sehen wir ganz ab von der Zerstörung Jerusalems durch die Assyrer, von den verschiedenen Gefangenschaften der Hebräer und von ihrer Decimirung durch barbarische Eroberer, die hingereicht haben würden, jedes andere Volk aufzulösen, so bleibt es schon allein fast räthselhaft, wie die Israeliten die Zerstörung Jerusalems durch Titus zu überdauern vermochten. Der jüdische Historiker Josephus erzählt uns, dass Hunger und Seuchen in der von Flüchtlingen vollgedrängten Stadt eine solche Höhe erreichten, dass die Leichen zu hunderttausenden von den Belagerten über die Mauern geworfen wurden. Als endlich Tempel und Stadt

eingenommen worden, fand ein allgemeines Blutbad statt, bei welchem weder Alter, Geschlecht, noch Stand Gnade erhielt und ausserdem Tausende ihren Tod entweder in den Flammen fanden, oder indem man sie von den Mauern herabstürzte. Titus liess alle Gebäude, die die Feuersbrunst verschont hatte, der Erde gleich machen, und man berechnet die Zahl der bei dieser Gelegenheit umgekommenen Israeliten auf mehr als eine Million. —

Carthago zeigt uns, dass eine derartige Behandlung einer feindlichen Hauptstadt durch den Sieger im Alterthum hinreichte, um ein Volk von der Erde verschwinden zu machen. Was hat nun vollends das beklagenswerthe Volk im Mittelalter durch religiösen Fanatismus und selbst bis in die Neuzeit hinein durch bornirte Rohheit und Beschränktheit erdulden müssen! Wie oft hat man ihm im Verlauf der Zeiten die Wahl zwischen Tod und Taufe gestellt, und immer ist es im Grossen und Ganzen sich selbst und dem Gotte seiner Väter treu geblieben. —

Unserer Meinung nach giebt es daher nur eine Erklärung für die wunderbare Geschichte und Erhaltung der Israeliten. Wir finden dieselbe in der, allein dem Geiste dieses Volkes im Alterthum in reiner und volksthümlicher Gestalt sich erschliessenden monotheistischen Idee, die, wie sie selbst, nachdem sie einmal in die Welt getreten, unzerstörbarer Natur blieb, auch eine von ihr erfüllte Nation mit unzerstörbarer Widerstandskraft ausrüsten musste, wenn sie dieselbe auch nicht davor zu bewahren vermochte, sich gegen die consequente weitere Entwickelung des in ihr gegebenen idealen Kernes zu verstocken und die Nemesis der Geschichte zu erdulden.

Man dürfte nun schon eher erkennen, wie wir das Wort „Offenbarung“ verstehen.

Es giebt nur eine Offenbarung, die nicht mit der Natur streitet; es ist die im Geiste erfolgende und sie ist auch die einzige des Weltgeistes würdige. Unter diesem Gesichtspunkte stellt jeder grosse Mensch, jeder, der sein Volk und seine Zeit zu edeln Zielen geführt, jeder der Unvergängliches auf religiösem Gebiete, im Staate, in der Kunst oder in der Wissenschaft geleistet, oder neue Aufschlüsse in allen diesen Beziehungen ertheilt hat, eine Offenbarung Gottes im Menschen dar.

Eine solche Offenbarung geht denn auch durch die ganze Culturgeschichte, und ohne sie wäre die Entwickelung unseres Geschlechtes, selbst nur auf der durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt, ihm angewiesenen Bahn undenkbar gewesen. Wenn wir demungeachtet jene, Christus direct vorhergehende und an sein Auftreten ebenso direct in der Folgezeit sich anknüpfende Entwickelung vorzugsweise die auf dem Wege

der Offenbarung sich vollziehende nennen, so hat dies seinen Grund darin, dass diese Entwickelung sich ebensowohl als eine von dem übrigen Bildungsgange unseres Geschlechtes absondernde, wie als eine nicht mehr einem besonderen Volke, Lande, Zeitalter, sondern der ganzen Menschheit geltende und daher ausser Vergleich mit einer jeden anderen stehende darstellt.

Ist dem nun in Wahrheit so, (und dafür glauben wir wenigstens einige vorläufige Anhaltepunkte gegeben zu haben) so ist ein Standpunkt gewonnen worden, der sich dem moralisirenden Rationalismus gegenüber, wie er der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eigenthümlich war, als sehr positiv, mit den Dogmen der Kirche verglichen dagegen als liberal und humanistisch erweist. Ein solcher Standpunkt wird sich aber bei einer, weder durch einen subjectiven Realismus, noch durch einen subjectiven Idealismus beschränkten Betrachtung der drei wichtigsten Momente der Entwickelung des Christenthums mit Nothwendigkeit ergeben; wir meinen bei einer Betrachtung seiner Vorbereitung, seines Auftretens und seiner Folgen.

Man weiss, dass jene oben erwähnte rationalistische Auffassung Christus noch mit allen anderen Religionsstiftern in eine Reihe stellte, weil ihr Subjectivismus sie blind machte für seine höhere Bedeutung der Geschichte und dem Humanitätsbewusstsein gegenüber, auf die ein objectiver Realismus nothwendig hätte hinführen müssen. Es war damals das ganz Gewöhnliche, selbst einen Socrates, Plato, Seneca und andere Weisen des Alterthums und der neueren Zeit mit Christus in eine Reihe zu stellen und ihn eben auch nur als einen menschenfreundlichen und für seine Zeit weisen Mann aufzufassen, ohne alle Ahnung von der mit jeder anderen unvergleichlichen Manifestation der Persönlichkeit in diesem Menschenbilde. Erfüllt sich in Christus doch das, was bei allen anderen Völkern immer nur in der einen oder in der anderen Weise, und auch dann nur als Mythos, zum Ausdrucke gelangt. Er stellt eben so sehr eine Vermenschlichung des Göttlichen, wie eine Vergöttlichung des Menschlichen dar: Buddha kommt in ihm herab, Prometheus steigt in ihm empor. Denn die im Weltgeist ruhende, dem Menschen zu Grunde liegende Idee findet in ihm ihre reinste und einzige Verwirklichung, d. h. das Göttliche erscheint mitten im Menschlichen; zugleich aber hat der Mensch, als er das prometheische Wort sprach: „Das Himmelreich leidet Gewalt“ in sich selbst mit titanischem Erkühnen den Gott erkannt. Nicht freilich den Gott, den die Kirche daraus gemacht. Gerade die kirchliche Anschauung und der Romanismus, der einem reineren Verständnisse der Persönlichkeit unzugänglich blieb, haben sich wieder eben so weit

von dem von uns betonten Menschlichen in dieser hohen Erscheinung entfernt, wie die oben erwähnte rationalistische Anschauung von dem ihr innewohnenden Providentiellen. Beide stellten in Christus dem geahndeten Weltgeiste einen zweiten Gott zur Seite, der der Natur fast noch entfremdeter gegenüberstand, wie die Gottheiten früherer Religionssysteme, während ihn, wie diese, eine unüberbrückbare Kluft von der Menschheit, obwohl er selbst sich in so hervortretender Weise ihren Sohn genannt, trennte. Der Romanismus liess das umwälzend Neue in der sittlichen Anschauung des Christenthums, indem er es fast auf das Niveau der Moral früherer Religionen herabdrückte und beschränkte, secundär werden und nur noch zu einer eingeschränkten Wirkung kommen.

Christus und das Christenthum erweisen sich also als die reife und lang vorbereitete Frucht der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bedingten Entwickelung.

Wir haben nun noch zweier Punkte zu gedenken, die ganz vorzüglich dazu angethan sind, das Gesetzliche des, mittelst der Erziehung durch Offenbarung, unserem Geschlechte vorgezeichneten Bildungsganges erkennen zu lassen.

Der erste dieser Punkte lässt uns eine Analogie mit dem Bildungsgange entdecken, den wir die Völker in Folge der Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Gestalt nehmen sahen.

Wir bemerkten, dass dem dort bezweckten Fortschritte, ehe sich derselbe zu einem normalen gestaltete, wie allem wahrhaften Werden in der Natur, eine Zeit der Versuche und Ansätze vorherging. Genau dieselbe Erscheinung lässt uns das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung gewahren. Auch hier geht der normalen Entwickelung ein Zeitraum der Ansätze zu einer solchen voraus.

Aber noch mehr: dieser Zeitraum ist sogar ein und derselbe mit der gleichen Zeitspanne, die wir als die Vorbereitungsperiode der organischen Entwickelung kennen lernten. Es fliessen hier eben noch alle Elemente des Seins und Werdens der Menschheit in einander über, und der in den Menschengeist versenkte Entwickelungskern vermag erst nach verschiedenen Versuchen, seine Schaale und den Boden, unter dem er verborgen ist, zu durchbrechen, seinen Schössling in gerader Richtung empor- und dem Tage entgegenzusenden, um unter abwechselnden Stürmen und Sonnenblicken seine Wurzeln auszubreiten und Blüthen und Früchte zu zeitigen.

Das hohe culturgeschichtliche Alter der Periode der Versuche und Ansätze erklärt sich, dem Bildungsgesetze in der Form

der Offenbarung gegenüber, gerade in besonders natürlicher Weise.

Wir bemerken es als eine Forderung der Entwickelung des Kindes, dass demselben, in den ersten Jahren seines Lernens, der ihm mitzutheilende Lehrstoff auf die blosse Autorität von Eltern und Lehrern hin, d. h. als eine Offenbarung überliefert werde. Ist es doch weder urtheilsfähig, noch im Stande, seinem Thun und Lassen eine consequente Richtung zu geben; es muss daher geführt und in seinen Handlungen von seinen Erziehern geleitet werden.

Der Umstand nun, dass der Kindheit des Einzelnen die Erzieher nicht fehlen, erklärt sich selber; weit merkwürdiger erscheint es dagegen, dass auch dem Kindesalter der Menschheit die auf ihre blosse Autorität hin unterweisenden Lehrer nicht mangeln. Gerade hierin, gerade in dem Auftreten übergewaltiger und ausser allem Vergleich mit ihrer Zeit und Umgebung stehender Männer, die es vermochten, ganzen Völkern ihr Geistesbild aufzuprägen und dieselben nach sich zu modeln, begegnen wir den frühesten Aeusserungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung.

Persönlichkeiten wie Confucius, Buddha, Zoroaster, mögen sie zur Hälfte oder in einem hohen Grade der Mythe angehören, oder die in ihrem Namen ausgesprochenen Lehren, ohne von ihnen überall herzurühren, von anderen immer wieder auf denselben grossen und geweihten Namen zurückbezogen worden sein, erscheinen als die frühesten Träger und Vermittler der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung auf unser Geschlecht erfolgenden Wirkungen.

Nun könnte man freilich einwerfen, auf welche Weise, wenn nur die Kindheit unseres Geschlechtes einer Erziehung durch Offenbarung bedurft hätte, wie sie einzelnen grossen Männern im Geiste zu Theil geworden, die von uns behauptete Annahme einer fortlaufenden Offenbarung durch die gesammte Culturgeschichte zu rechtfertigen sei?

Hierauf ist zu antworten, dass unser Geschlecht dem Absoluten oder dem Weltgeiste gegenüber wohl für alle Zeiten in dem Verhältniss einer, wenn auch reiferen und bewussteren, wie die früher entwickelte Kindheit verharren werde. Dann aber auch, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen der Periode der Ansätze zu einer Erziehung durch Offenbarung und deren späteren normalen Verlauf besteht.

In der ältesten Culturgesichte sehen wir die einzelne grosse Persönlichkeit stets nur die zu ihr gehörende Nation nach sich modeln. Christus dagegen modelt die gesammte Menschheit

nach seinem Bilde. Confucius, Buddha, Zoroaster, Muhammed und bis zu einem gewissen Punkte selbst Moses gelangten nur in ihrem Volke, oder höchstens bei dessen nächsten Nachbarn und Stammverwandten, sowie in ihrem Lande und in ihrem Zeitalter zu ihrer Wirkung. Christus dagegen steht allen Völkern gegenüber und seine Wirkungen seit seinem Auftreten kennen in der Culturgeschichte weder eine Beschränkung durch Raum, noch durch Zeit.

Der zweite Punkt, der uns das Gesetzliche in dem, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung veranlassten menschlichen Entwickelungsgang kenntlich macht, zeigt sich darin, dass wir auf der hierbei vorgezeichneten Bahn eine Erscheinung bemerken, die fast allen grossen Naturgesetzen eigen ist, nur dass wir derselben im vorliegenden Falle auf dem Gebiete des Intellectuellen und des durch dasselbe bedingten Fortschrittes begegnen. Diese Erscheinung beruht nämlich in der der Natur überhaupt eigenen Oekonomie, die das, was sie mit einem einmaligen Aufgebot von Mitteln und Kräften zu erzielen vermag, nicht überflüssiger Weise in mehrmaligen Anstrengungen zu erreichen strebt, sondern die, um das Verschiedenartigste zu bewerkstelligen, selbst wenn es sich um die Veranlassung einer ganzen Folge von Entwickelungsphasen handelt, sich nicht mit Wiederholungen abmüht, wenn ein einmaliger Anstoss hinreicht, um die Bewegung bis in die fernste Zukunft zu regeln und derselben die Richtung zu geben.

Eine solche Oekonomie in der Wahl der Mittel zeigt sich bei der, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung veranlassten Entwickelung vorzüglich darin, dass der Eintritt des Christenthums in die Weltgeschichte nicht nur, wie wir oben bereits berührten, die Kluft zwischen dem realistischen und idealistischen Weltzeitalter überbrückt, sondern auch vollkommen dazu ausreicht, um an einem nicht minder wichtigen Durchgangspunkte der culturgeschichtlichen Entwickelung abermals als Regulator der Geistesbewegung zn fungiren.

Der historische Moment, den wir hier meinen, hat die Verwandtschaft mit dem früher erwähnten, dass es sich auch in ihm wieder um den Uebergang einer sich überlebt habenden Epoche in eine neue und die Welt regenerirende handelt. War das erste Mal die Kluft zwischen dem Alterthum und dem Mittelalter zu überbrücken, so sind das zweite Mal die Culturelemente des Mittelalters mit den, durch die wiederaufgedeckten Geistesschätze des classischen Alterthums und die Fortschritte empirischen Wissens eingetretenen entgegengesetzten Einflüssen zu verschmelzen und gemeinschaftlich in die Neuzeit hinüberzuleiten.

Eine solche Verschmelzung konnte nur durch den, in gleicher Weise über den Geist des Alterthums, wie über den des Mittelalters erhabenen reinen Humanismus vollbracht werden, der den eigentlichen ethischen Kern der christlichen Weltanschauung ausmacht, wenn wir diesen aus allen dogmatischen Hüllen und Zusätzen herausschälen.

Dass auch das classische Alterthum nicht zu der hohen Sittlichkeit und dem reinen Humanismus der christlichen Weltanschauung hinaufreichte, beweisen uns nicht nur die in Griechenland und Rom als selbstverständlich festgehaltene Sklaverei, sowie die Gleichgültigkeit gegen die Noth, Armuth und die verwüstenden Krankheiten, die die unteren Klassen decimirten, sondern auch die, ebensowohl bei den Römern, wie selbst bei den Griechen populär bleibende Anschauung, dass nur sie allein die zur Macht, Cultur und allen höheren Genüssen des Daseins berufene Nation, alle übrigen Völker aber nur die zur Knechtschaft geborenen „Barbaren" sein. Nichts ist in dieser Beziehung charakteristischer, als die Aeusserung der Iphigenie bei Euripides, die eine solche Anschauung, mit einer uns jetzt fast unverständlich gewordenen Naivetät, von der Bühne herab vor allem Volke aussprach. Sie sagt, obwohl sie mit zu den Idealen griechischer Weiblichkeit zählt und wir daher bei ihr am ehesten eine mildere Weltanschauung hätten voraussetzen dürfen:

»Billig ist's, dass Griechen herrschen über das Barbarenvolk;
Des Barbaren Loos ist Knechtschaft; frei ist der Hellene nur.«

In verwandter Weise äussert Aristoteles, dass als Barbar geboren werden und die Bestimmung zur Knechtschaft eins sei.*) Der grosse sittliche Gegensatz der antiken Weltanschauung zur modernen wird uns ferner durch die, mit der Neuzeit und selbst mit dem Mittelalter verglichene geringere Stellung der Familie und der Frauen, sowie nicht weniger auch durch die Knabenliebe und vieles andere Aehnliche bewiesen; noch stärker aber durch die dem ganzen classischen Alterthum eigenthümliche geringe Achtung vor der Würde des Menschen als solcher, wir meinen vor der Würde des Einzelnen und seiner Berechtigung zu einer persönlichen Ueberzeugung. Das Römerthum vollends rechnete mit den Menschen als mit blossen Zahlen, und dass ein römischer Kaiser die angesehensten Patricier der Hauptstadt zwingen durfte, sich als Gladiatoren im Circus gegenseitig niederzustechen, oder wagen konnte, bei einem Feste an der See, Tausende von Zuschauern, um seine Grausamkeit zu

---

*) Aristoteles: *Politik* Buch 1, Cap. 1. — Es heisst dort sogar: »Der Stier vertritt bei dem armen Manne die Stelle des Sklaven.« Im 2. Capitel wird der Sklave ein »beseeltes Besitzstück« genannt.

kitzeln, in das Meer hinunterstossen zu lassen, liefert für das Gesagte wohl einen Beweis, der einzig in der Geschichte dasteht. Denn es handelt sich hier nicht, wie bei ähnlichen geschichtlichen Schandthaten, um einen blinden, religiösen oder politischen Fanatismus, der mit den begangenen Verbrechen einem Principe zu dienen wähnt, sondern um jene kalte Grausamkeit und um jenen herzlosen Missbrauch der Gewalt, denen wir, wo es z. B. die Knechtung der Bevölkerung ganzer römischer Provinzen gilt, auch bei ausgezeichneten römischen Feldherren, Staatsmännern und bei den besseren Kaisern begegnen, welche Menschenwürde und Menschenleben für nichts achteten.

Zu derselben Zeit finden wir den Begriff der modernen Gesellschaft in der Verfassung und in dem Denken und Thun der ersten Christengemeinden gewissermaassen schon in seinem Kerne entwickelt. Alle Glieder einer solchen Gemeinde sahen sich, ohne Unterschied auf Rang, Stand und Geschlecht, als Brüder an, achteten einander in gleicher Weise, unterstützten und halfen sich mit Rath und That, und was Einem unter ihnen geschah, widerfuhr Allen; das Leid, das den Einzelnen traf, ward vom Ganzen empfunden und abzuwenden gesucht.

In gleicher Weise, wie über das classische Alterthum, erhebt sich die christliche Anschauung auch über diejenige des Mittelalters. Das Christenthum stellt sich in seinem Ursprunge weder als eine Confession, noch als eine Kirche hin, ja es ist, dem gewöhnlich mit ihm verbundenen Begriffe nach, selbst keine Religion mehr, da, statt der Aufrichtung irgend eines dogmatischen Systems, überall nur die Verbrüderung der Völker zur Menschheit, das jedem Einzelnen innewohnende Göttliche und die gemeinsame Kindschaft der Nationen, dem Weltgeiste gegenüber, verkündigt und im Leben zu bewahrheiten gelehrt wird.

Das Christenthum zeigt sich also beiden Weltzeitaltern gegenüber nicht nur als eine die Kluft zwischen ihnen überbrückende, sondern auch deren entgegengesetzte Weltanschauung in einer höheren Weise in sich vereinigende und repräsentirende Macht. Weil es nun aber universeller Natur ist, so musste es sich, als es in der Zeit des sittlichen Verfalles des Römerreiches zuerst auftrat, dem classischen Alterthum als eine durchaus ideale Macht gegenüberstellen und demgemäss die Veranlassung zu der Entwickelung des idealistischen Weltzeitalters werden. Das Mittelalter erfasste dasselbe jedoch, und zwar in Folge der Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Gestalt, das, nach den letzten materialistischen Verirrungen der Menschheit, eine Reaction in einem ausschliesslich idealistischen Sinne forderte, nur von der einen seiner beiden Seiten, nämlich eben von der idealistischen

und steigerte sich hierbei auch in das Extrem, indem es nämlich der früher die Welt beherrschenden materialistischen Anschauung eine ebenso entschieden spiritualistische entgegensetzte. Dem subjectiven Idealismus des Mittelalters gegenüber erscheint daher das Christenthum in einem weit allgemeineren und reineren Sinne ideal und, im Hinblick auf seine schlichte praktische, allen Volksclassen verständliche Moral, wieder durch und durch von einem gesunden Realismus erfüllt, der aber demungeachtet wieder einen idealeren Kern birgt, wie der des Alterthums.

In Folge dieser seiner Natur trug es alle Elemente in sich, um nach jener für die Culturgeschichte entscheidenden Zeit, in welcher es Luther von seiner Entstellung durch die römische Hierarchie reinigte, die gesunden Blüthen, die es unter vielen krankhaften Auswüchsen im Mittelalter gezeitigt, zu Früchten reifen zu lassen. Andererseits aber bewahrte es den, durch naturwissenschaftliche und geographische Entdeckungen, sowie durch einen erhöhten Luxus verstärkten Realismus, welcher aus dem Alterthum herüber nachzuwirken begann, vor einem abermaligen Hinüberfliessen in jene materialistische Weltanschauung, wie sie dereinst aus dem Römerthum hervorwuchs. Zu dieser doppelten Wirkung gelangte es nun eben dadurch, dass es die Culturelemente beider Weltzeitalter in der humanistischen Anschauung, die zugleich auch die universalistische ist, verschmolz und versöhnte.*)

*) Wie hoch, dicht vor der Reformation, die Gefahr eines abermaligen Versinkens der Welt in den schamlosesten Sinnentaumel und in die brutalste Gewaltherrschaft gestiegen war, zeigt uns besonders Italien, obwohl Kunst und Wissenschaft damals in keinem anderen Lande eine gleich hohe Bedeutung besassen, während zugleich Rom in jener Periode noch unbestritten die Stellung eines geistigen Mittelpunktes der Christenheit behauptete. In der Staatskunst galt nur noch das Recht des Stärkeren, und Hinterlist, Mord und Gift gehörten zu ihren gewöhnlichen Mitteln. Die Studien der Humanisten erzeugten unter den gebildeten Classen Italiens nicht, wie später in Deutschland, eine, die Gemüther reinigende und auf die da kommende Umwälzung vorbereitende, sondern viel mehr eine durch und durch gottlose und negirende Denkart. Die Ausschweifungen des Papstthums vollends überstiegen in jener Zeit alle Begriffe. Papst Sixtus IV. trieb Kornwucher und verkaufte die geistlichen Pfründen und Würden an den Meistbietenden. Sein Nachfolger Innocenz VIII. machte Rom zum Bordell und zu einer Höhle von Missethätern und Mördern. Der auf ihn folgende Alexander VI. endlich schändete den päpstlichen Stuhl durch Greuel, die an die schlimmste Zeit des römischen Verfalls erinnern. Nicht nur sein Sohn, der entmenschte Cäsar Borgia, wird des Incestes mit seiner Schwester, der berüchtigten Lucrezia Borgia, bezüchtigt, sondern ein solcher Verdacht ruht auch auf dem Vater. Die Besitzenden liess der Sohn dieses »Stellvertreters Christi auf Erden« in ihren Betten erdrosseln, auf den Strassen erschlagen, oder

Von welcher Geistesumfassenheit musste der Mann sein, der eine Vermittelung zwischen den heterogenen Weltanschauungen der beiden grossen Culturepochen, wenn auch selbst nur in ihren ersten Anfängen, anbahnte! Auch in ihm musste eine Universalität walten, auch in ihm eine Manifestation der Persönlichkeit sich vollziehen, die ausser Vergleich mit jenen von uns als Persönlichkeiten bezeichneten typischen Bildungen steht, die durch die Wirkungen des Bildungsgesetzes in seiner organischen Gestalt hervorgebracht zu werden vermögen. Aus diesem Grunde sowohl, wie wegen des directen Wurzelns seiner Persönlichkeit in jenem unverfälschten Christenthum, das, bei seinem Eintritt in die Welt, in reiner Menschlichkeit jedem Einzelnen die hülfreiche Hand darbot, gelangt für uns die Erziehung des Menschengeschlechtes auf dem Wege der Offenbarung erst mit Luther und durch sein Werk: die Reformation, zu ihrem Abschluss.

Die durch Luther vorbereitete letzte Mission, oder letzte Verklärung der menschheitserlösenden christlichen Principien in ihrem, ihnen ursprünglich innewohnenden Geiste lässt noch einen weiten Weg bis zu ihrer vollen Verwirklichung in Aussicht. Bestand die erste Mission, die das Christenthum zu erfüllen hatte, in der Ermöglichung des Ueberganges des einen Weltzeitalters in das entgegengesetzte und seine zweite in der Vermittelung der Culturelemente beider, so finden wir seine dritte in der Heranbildung des Menschengeschlechtes bis zu den Zielen seiner Entwickelung. Von diesen, wenn auch nur geahndeten Zielen kann jedoch erst später die Rede sein. —

Die Darstellung der Wirkungen der Erziehung des Menschengeschlechtes durch Offenbarung auf die Künste bleibt dem zweiten Bande vorbehalten; doch können wir nicht umhin, auch hier wiederum, wenigstens mit einem Seitenblicke, derselben zu gedenken.

Auch der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bedingte Entwickelungsgang der Menschheit spiegelt sich in der Kunstgeschichte völlig ab. Aber nicht nur dies. Ganze Perioden der letzteren sind nur dann zu verstehen, wenn der verborgene Zusammenhang begriffen wird, in welcher (sei es in der

---

zu, von seiner Schwester gewürzten Gastmahlen laden, um sich ihres Vermögens und ihrer Ländereien zu bemächtigen; die so gewonnenen Schätze aber wurden in Bachanalien vergeudet, die den römischen in nichts nachstanden. Ja, die Schamlosigkeit ging so weit, dass man selbst bei der Anwesenheit vieler andächtiger Christen, die zur Feier des Jubeljahres 1500 nach Rom gekommen waren, das Aergerniss, das durch jene Gelage gegeben wurde, nicht scheute. —

Form des Conflictes, oder der Verschmelzung), die organische mit der Entwickelung im Wege der Offenbarung steht.

Dies gilt besonders von der Tonkunst. — Wenn nämlich auch die Musik, gleich den anderen Künsten, ebensowohl einer vorwaltend realistischen, wie einer vorwaltend idealistischen Weltanschauung und Empfindungsweise Ausdruck zu leihen vermag, so bleibt sie doch, den bildenden Künsten und der Poesie gegenüber, die durchschnittlich am entschiedendsten dem Ausdrucke einer inneren Welt dienende Kunst, die immer auch eine Welt der, dem Einzelnen in seinem Gemüthe zu Theil werdenden Offenbarung ist. Es kann uns daher nicht wundern, dass ihre Entwickelung zunächst und am engsten mit der, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bedingten culturgeschichtlichen Entwickelung verknüpft ist.

Schon die Periode der Versuche und Ansätze zu einem durch Offenbarung veranlassten Fortschritte liefert hierfür den Beweis. Wir finden nämlich bei denjenigen Völkern des vorclassischen Alterthums, deren Geschichte sich vorzugsweise als die Periode der frühesten Versuche eines organischen Werdeprocesses darstellt, bei den Chinesen, Assyrern, Medern, Babyloniern und Persern weniger bedeutungsvolle Nachrichten und Belege für die Stellung der Tonkunst unter ihnen, als bei Völkern, die, wie die Inder und Aegypter, mehr einen contemplativen und in das eigene Innere gekehrten Sinn verrathen, und hierdurch schon den ersten Anregungen einer Erziehung im Wege der Offenbarung zugänglicher waren. Für die höhere Bedeutung der Musik bei den zuletzt genannten Völkern spricht unter anderem auch das häufigere Vorkommen von Saiteninstrumenten, so wie die fortgeschrittenere Ausbildung derselben. Wir weisen in dieser Beziehung nur auf die vielen und auf zarte Klangwirkungen berechneten Saiteninstrumente der Inder und auf die, in den Wandmalereien der Aegypter so häufig vorkommenden Harfen hin, denen auf Seite der Chinesen hauptsächlich Schlaginstrumente und das Geklingel von Glöckchen, bei den Vorderasiaten aber zumeist kriegerische und daher besonders auch Blasinstrumente gegenüberstehen. Man weiss, dass die Macedonier von ihrem Zuge nach Indien die Anschauung zurückbrachten, dass die Inder das musikalischeste unter allen Völkern seien. *) Sie dürften wohl auch im vorclassischen Alterthum das einzige Volk sein, das unter seinen Gottheiten eine besondere Göttin der Musik zählt. Wie sehr auch ihre Poesie von musikalischer Empfindungsweise durchdrungen war, ist bekannt. In dem indischen Drama: *Die Thon-*

---

*) Siehe Schnaase: *Kunstgeschichte.* I, 116 und 117.

*kutsche des Königs Cudraka* heisst es z. B. nach einem Gewitter:

»Zur Ruhe
Lädt Alles ein. Lasst nun zurück uns ziehn.
Die Tropfen fallen singend, und ihr Klang
Tönt von den Blättern, von dem Kieselgrund
Und Bach herauf, mit solcher Harmonie,
Wie Stimm' und Laute nur sie lieblich wecken.«*)

Weit hervortretender aber noch zeigt sich musikalisches Element bei demjenigen Volke, dessen Geistesnatur wir als den Boden kennen lernten, auf welchem sich eine normale Entwickelung der Erziehung des Menschengeschlechtes im Wege der Offenbarung vorbereiten sollte; wir meinen bei den Hebräern. Wir sehen ganz von den frühesten auf Musik bezüglichen Nachrichten ab; denn einem Jubal würden die Hellenen einen Orpheus oder Amphion entgegenzustellen haben. Viel wichtiger dagegen ist es, dass die ersten, an die wirkliche Geschichte des hebräischen Volkes sich anlehnenden Traditionen bereits der Musik in höchst bedeutungsvoller Weise gedenken. Nach der Rettung Israels durch die über Pharao und sein Heer zusammenschlagenden Meereswogen heisst es: „Da sang Mose und die Kinder Israel dies Lied dem Herrn und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan. Ross und Wagen hat er in's Meer gestürzet. Der Herr ist meine Stärke und Lobgesang" u. s. w. Am Ende des nun folgenden gewaltigen Preisliedes heisst es dann wieder: „Und Mirjam, die Prophetin, Arons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand; und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan" u. s. w.**) Auch die Verkündigung der Gesetze auf dem Berge Sinai erfolgt unter musikalischen, oder Wirkungen, die auf ein mächtiges Tönen Beziehung haben. Es heisst: „Als nun der dritte Tag kam und Morgen war, da erhob sich ein Donnern und Blitzen und eine dicke Wolke auf dem Berge und ein Ton einer sehr starken Posaune. Das ganze Volk aber, das im Lager war, erschrak." In Mose IV. 10, finden wir folgende Stelle: „Und der Herr redete mit Mose und sprach: Mache dir zwo Trompeten von dichtem Silber, dass du ihrer brauchest, die Gemeine zu berufen und wenn das Heer aufbrechen soll." — Und nun folgen sechs Strophen, die von den verschiedenen schwach, oder stark zu gebenden Signalen und deren Bedeutung handeln. Schliesslich heisst es: „Wenn ihr in einen Streit zieht wider eure Feinde, so sollt

---

*) Siehe J. L. Klein: *Geschichte des Drama's.*
**) Siehe Mose II, 15.

ihr trompeten mit den Trompeten, dass eurer gedacht werde vor dem Herrn, eurem Gotte. Desselbigen gleichen wenn ihr fröhlich seid an euren Festen und in euren Neumonden.“

Doch es würde zu weit führen, hier bereits in's Einzelne zu gehen. Wir beschränken uns daher darauf, nur noch an die Mythe der vor dem Schalle der Posaunen Israels fallenden Mauern Jericho's, an das Siegeslied der Deborah, an die Prophetenschaar, die, vom Hügel Gottes herab und auf verschiedenen Instrumenten musicirend, Saul entgegenkommt, an das Siegeslied des Volkes: Saul hat tausend, David aber zehntausend geschlagen, und Aehnliches zu erinnern. Nicht weniger an die, ihrem Geiste nach, tief musikalisch empfundene Schilderung der Erscheinung des Herrn vor Elias. Der Herr war nicht, wie der Prophet erwartete, im Rollen des Donners und im Brausen des ihn begleitenden Gewittersturmes, auch nicht im Dröhnen des Erdbebens, sondern im sanften stillen Säuseln. Auch die häufig erwähnten Lobgesänge der Cherubim und Seraphim sind für die musikalische Deutung, die die Hebräer gern allen auf Gott bezüglichen Erscheinungen und Vorgängen gaben, bezeichnend. Die Psalmen vollends endlich, deren Dichtung auf die Mitwirkung der Musik im voraus angelegt und berechnet ist, so wie die Weise ihres Vortrages, bald unter der Begleitung von Harfen, der Leyer und anderen Saiteninstrumenten, bald unter dem jubelnden Schalle von Posaunen, Pauken, Cymbeln und Trompeten, bald in einfachen, bald in abwechselnden Chören menschlicher Stimmen, so wie häufig unter Zugrundelegung alter bekannter Volksmelodien, enthalten fast ebenso viel musikalisches, wie dichterisches Element und stehen in dieser Beziehung einzig in der gesammten lyrischen Dichtung alter und neuer Zeit da. Wir machen auch noch darauf aufmerksam, dass wir bei den Hebräern die, bei anderen Völkern meist entweder vereinzelt, oder unter der Vorherrschaft nur einer von ihnen vorkommenden Gruppen der Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente gleich stark vertreten, sowie in häufiger Zusammenstellung zu gemeinschaftlichem Wirken vorfinden. Für wie musikalisch die Hebräer schon unter ihren Nachbarn galten, geht aus der Aufforderung ihrer Unterdrücker, der Babylonier, hervor: „Singet uns ein Lied von Zion“, sowie aus der Erwiderung der also Gemahnten: „Wie sollten wir des Herren Lied singen in fremdem Lande?“ *)

In gleicher Weise, wie die erste Epoche der Erziehung des Menschengeschlechtes im Wege der Offenbarung der Musik zum ersten Male in der Culturgeschichte einen hervorragenden Platz anweist, sehen wir die Tonkunst auch an die zweite Epoche der

---

*) Psalm 137.

geschichtlichen Offenbarung geknüpft, und zwar in einer für ihre Entwickelung noch erhöhten Bedeutung.

Die Geburt des Kindes, das der Welt den Frieden bringen sollte, stellt uns eine rührende Legende, als von dem Lobgesange der Engel begleitet, dar; der Einzug des Heilandes in die Thore von Jerusalem findet unter dem Hosianna des ihm mit Palmen entgegenkommenden Volkes statt, und selbst den Kreuzestod lässt die Tradition von heftigen Detonationen, von Sturm, Gewitter, Erdbeben und einem Riss durch den Tempelvorhang begleitet sein. Mit der Verbreitung des Christenthums unter die Völker beginnt erst ein Aufblühen der Musik, welches dieselbe auf eine Höhe führen sollte, die sich mit der Entwickelung, die die Poesie, Sculptur und selbst die Architektur bereits im classischen Alterthum genommen hatten, zu messen vermag. Die Verbindung der hohen unter die Völker getretenen Geisteskraft mit der Tonkunst erscheint in der Sage, wie auf historischem Boden eine so enge, dass die neue Lehre fast überall ebensowohl mit Tönen, wie mit begeisterter Rede ihren Einzug hielt. Der heilige Ignatius, Bischof von Antiochien, der im Jahre 103 n. Chr. im römischen Circus als Märtyrer von Löwen zerrissen worden sein soll, hörte, wie der Kirchenhistoriker Sokrates berichtet, als er in einer Vision die Himmel offen sah, die Engel in alternirendem Hymnengesange die heilige Dreifaltigkeit preisen. Er sei davon so ergriffen gewesen, heisst es weiter, dass er diese Weise des Gesanges bei der Kirche zu Antiochien eingeführt habe.*) In den Klöstern der Akoimeten in Syrien fand vom fünften Jahrhundert ab ein ununterbrochenes Psalmodiren, Tag und Nacht, das ganze Jahr hindurch, dem nie verlöschenden Feuer des ewigen Lichtes vergleichbar, statt.**) Wir erwähnten bereits, dass Origines (um's Jahr 200) geistlichen Gesang und Musik für das einzige und sicherste Mittel erklärte, die Heiden zum Christenthum zu bekehren. Aehnlich äusserten sich der ägyptische Bischof Nepos (260 n. Chr.) und Methodius, der Märtyrer, Bischof zu Patara, der im Jahre 311, bei der Christenverfolgung unter

---

*) Vidit aliquando angelos hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem, quam in illa visione animadverterat, ecclesiae Antiochenae tradidit. Sokrates: *Historia ecclesiastica* liber VI, cap. 8.

**) Akoimeten, aus dem Griechischen kommend, heisst die Schlaflosen, von dem ununterbrochenen, auch die Nacht hindurch währenden Psalmengesange so genannt. Der Erfinder dieses ganzen Psalmenvortrages ist der syrische Abt Alexander. Mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts brach sich derselbe auch im Abendlande Bahn, ward aber vom Papste im Jahre 536 aufgehoben.

Diocletian, enthauptet wurde. Es ist ferner bekannt, dass die ersten Christengemeinden in Rom ihren Gottesdienst in der Gräbernacht der römischen Katakomben mit Gesang begleiteten. Befand sich in ihrer Mitte doch sogar die spätere Schutzheilige der Tonkunst, Caecilia, deren angeblich ursprüngliches Grab, vor welchem der Autor selber gestanden, noch heute im Gestein jener unterirdischen Höhlengänge gezeigt wird. Auch die im römischen Circus den Raubthieren vorgeworfenen Christen stimmten häufig noch in dem Momente, da die wilden Bestien auf sie losgelassen wurden, ein von hoher Glaubensfreudigkeit erfülltes Schwanenlied an.

Solchen Anfängen entsprechend sehen wir denn schon im zehnten Jahrhundert die Musik auf dem Wege, sich zu einer völlig selbständigen Kunst zu entwickeln. — Selbst die Malerei wurde von dem musikalischen Grundzuge des ganzen Mittelalters ergriffen und suchte, da sie nicht singen konnte, wenigstens Musik und ihre Wirkungen zu malen. Wir weisen in dieser Beziehung nur auf die musicirenden und Geige spielenden Engel der Italiener im Mittelalter, auf van Eyk's Orgel spielende und singende Engel, auf die heiligen Cäcilien Leonardo da Vinci's,*) Andrea del Sarto's,**) Domenichino's, Francia's, Carlo Dolce's, Raphael's und vieles ähnliche hin. Tief musikalisch ist die Auffassung der Cäcilia durch Raphael. Die Heilige steht in hoher Verzückung in der Mitte des Bildes und ihren Händen entgleiten die irdischen Instrumente, mit denen sie selber musicirt hatte, weil sie die Gesänge der über ihr in verklärten Regionen schwebenden himmlischen Heerschaaren vernimmt. — Unendlich häufig begegnen wir im Mittelalter auch dem musicirenden König David, sei es allein, oder umgeben von Sängern und Propheten, die auf Harfen, Geigen, Cithern und Psaltern spielen. — Auf einem reizenden Miniaturbild des Manuscriptes eines Breviers des 15. Jahrhunderts der königlichen Bibliothek zu Brüssel sehen wir Jesse, den Stammvater der Geschlechtsreihe, aus der Christus hervorgegangen, schlafend an den Wurzeln eines Baumes ruhen, dessen Stamm Maria mit dem Kinde, dessen Zweige aber die zwölf Könige tragen, die als Christi Vorfahren gelten. Alle ohne Ausnahme musiciren, und unter den Instrumenten, deren sie sich dabei bedienen, erkennen wir Spielorgel, Drehorgel, ein der oberbairischen Gebirgscither gleichendes Saiteninstrument, Guitarre, Harfe, Leyer, Dudelsack, ein posaunenartiges, ein trompetenartiges Instrument, verschiedene Flötenarten, Pauken und Triangel. Aus dem geöffne-

---

*) In der alten Pinakothek zu München.
**) Desgleichen.

ten Himmel blickt Gott-Vater, dessen aufhorchende und durch die Bewegung des erhobenen rechten Armes noch ausdrucksvollere Geberde dem unter ihm erschallenden Concerte zu gelten scheint.*) — Maria, als Königin der Engel, (aus dem Leben der Maria von Dürer) zeigt uns die heilige Jungfrau von unzähligen musicirenden, oder Früchte und Blumen darreichenden Engeln umgeben. Einer der kindlichsten darunter schwingt jubelnd ein Notenblatt. — Selbst die mittelalterliche Sculptur ist reich an musicirenden Gestalten. An der Kathedrale von Amiens erblicken wir neben musicirenden Engeln sogar Geige spielende Katzen und Affen. —

Wenn die Musik auch ihre gewaltigste Anregung in der Zeit der Ausbreitung des Christenthums, so wie im Mittelalter empfing, so fallen doch, da sie die jüngste der Künste ist, Meister, denen wir Kunstwerke verdanken, die heute noch vollendet in ihrer Art zu nennen sind, erst in die Zeit des Ueberganges des Mittelalters in die Neuzeit.

Ihre letzte Steigerung auf kirchlichem Gebiete, so wie zugleich ihre völlige Emancipation von ihrer seitherigen Bestimmung, eine Kunst im ausschliesslichen Dienste der Religion zu sein, sollte ihr erst durch die dritte Epoche der in der Geschichte wirkenden Offenbarung zu Theil werden. Hier wird es nun wahrhaft bedeutungsvoll, dass der erhöhteste Aufschwung der Tonkunst dem Auftreten jenes gewaltigen Mannes folgte, der dazu bestimmt war, ein neues Weltzeitalter vorzubereiten, dem Auftreten jenes Heros, der dem Mittelalter sein Ende decretirte, und mit dem zugleich die Entwickelung des geschichtlichen Fortschrittes durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung zu ihrem Abschluss gelangte.

Die für den ferneren Fortschritt der Tonkunst entscheidendste Bedeutung dieses Mannes knüpft sich daran, dass er selber sein Leben lang in naher persönlicher Beziehung zur Musik gestanden. Wenn er, der grosse Streiter im Felde der Theologie, den Ausspruch thut: „ich gebe nach der *theologia* der *musica* den höchsten *locum* und die höchste Ehre“, so erhalten wir eine ungefähre Vorstellung von dem Gewichte, welches Luther auf diese Kunst legte. Erklärte er doch sogar: dass Menschen, die von dieser Kunst nicht gerührt würden, den Klötzen und Steinen gleich seien; auch hatte er gefunden, dass der Böse die Musik nicht

*) *Les arts au Moyen-Age* par Paul Lacroix, *Paris* 1869, page 201. — Einen ähnlichen Gegenstand finden wir auf dem *Volkamerischen Fenster* in der *Lorenzkirche* zu Nürnberg, wo Jesse jedoch nur als der Stammvater der Maria aufgefasst ist und die Dargestellten nicht singen, sondern beten, oder in Unterhaltung begriffen erscheinen. —

leiden könne, da er es oft an sich erfahren habe, dass bei ihrem Klange alle Sorgen und Bekümmernisse aus der Brust, nicht anders als wie vor Gottes Wort, entflohen wären. Aber diese Aeusserungen geben doch nur einen annähernden Begriff von der Weise, in welcher die Musik das ganze Dasein des herrlichen Mannes schmückte und verklärte. Sein treuer Freund Johannes Walter, (gest. 1555) der ihm auch bei der Zusammenstellung von Chorälen für die neue Kirche behülflich war, erzählt uns: dass Luther „nicht satt und müde werden konnte, zu singen und immer erhitzter ward in seinem Geist.“ Wie hoch Luther, neben den volksthümlichen Chorälen, (deren er selber mehrere componirt hat) auch die damalige Kunstmusik zu schätzen wusste, geht aus einer seiner Aeusserungen über Compositionen seines Freundes Senfl hervor. Seine *Tischreden* berichten uns, dass, als er am 17. December 1539 seine Sänger bei sich bewirthete und diese ihm etliche feine und liebliche Motetten Senfl's vorgetragen, er sich sehr verwunderte und die Aeusserung that: „Eine solche Mutette vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreissen sollt, wie Senfl denn wiederum nicht einen Psalm predigen konnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leibe mancherley Glieder sind.“ —

Im Jahre 1538 schrieb Luther zu Wittenberg eine Lobrede auf die Tonkunst, in der es unter anderem heisst: „Wo die natürliche *Musica* durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennet man erst mit Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke, der *Musica*, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, dass einer die schlechte Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen.“ *) — In diesen Worten Luther's ist die, zweihundert Jahre später erst mögliche Motette Sebastian Bach's wie durch Divination im voraus geschildert. So hoch auch Josquin de Prés für sein Jahrhundert stand und so viele Anregung ihm Luther verdankt, (er sagte bekanntlich von ihm: Andere lassen sich von den Tönen meistern, Jodocus aber ist der Töne Meister)

---

*) Der von Luther gebrauchte Ausdruck »schlecht« hat die Bedeutung unseres heutigen schlicht, und unter »Weise« versteht er den, meist im *Discant* oder *Tenor* liegenden *Cantus firmus*, zu welchem der evangelische Kirchengesang gewöhnlich eine der volksthümlich gewordenen Choralmelodien wählte.

so wenig stellen doch seine Motetten bereits jenes ideale Tongebild dar, das uns Luther mit vorschauendem Geiste schildert und das Sebastian Bach in Wahrheit erst verwirklichte.

Aber die Musik war Luther nicht nur die verklärte Himmelstochter, sie war ihm auch eine traute Freundin, die, Ruhe und Fassung verleihend, in sein tägliches Leben trat. Bezeichnend in dieser Beziehung sind seine Worte: „Singen ist die beste Kunst und Uebung. Es hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor Gericht, noch in Hadersachen. Sänger sein auch nicht sorglich, sondern sein fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg.“ Ein ander Mal sagt er: „*Musica* ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger macht.“ Der urkräftige Humor seines bekannten Ausspruches: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang,“ beweist, wie sehr sich ihm auch die erheiternde und dithyrambische Kraft der Musik erschlossen hatte. —

Wenn wir nun bedenken, wie sich an Luther's Person die Entwickelung des ganzen evangelischen Kirchengesanges, sei es in der Form des Chorals, sei es in der Form der auf diesen gebauten deutschen Motette, anknüpft, wenn wir ferner erwägen, wie durch die der neuen Kirche angehörenden Tonmeister erst das deutsche Oratorium seine eigentliche Entwickelung erhielt, und wie auf diese Weise Bach und Händel gleichsam als die letzte Consequenz der von Luther ausgehenden musikalischen Bewegung erscheinen, während sie selber wiederum als Vorbedingung des Erblühens einer stelbständigen Instrumentalmusik und eines wahrhaften musikalischen Pathos, d. h. mit als die Säulen erscheinen, auf denen ein Haydn, Mozart und Beethoven ruhen, so werden wir in überzeugender Weise inne, wie sich auch bis in die Neuzeit hinein fast die gesammte Blüthe der Tonkunst an den, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bewirkten culturgeschichtlichen Fortschritt anschliesst. Die geheimnissvollste der Künste, die selber, gleich einer Offenbarung, in eine Welt, in der ihr kein Vorbild gegeben, eintritt, verläugnet somit auch in ihrem geschichtlichen Werden ihr Wesen nicht. Die bedeutendsten Momente der dem Culturleben, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung gegebenen Impulse bezeichnen auch die Hauptabschnitte in der Entwickelung der Tonkunst. Daher wird denen, die einen geschichtlichen Fortschritt durch das verborgene Wirken eines Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung leugnen, die Musik entweder ewig ein Räthsel bleiben, oder sie werden ihr, weil ihnen keine andere Erklärung ihres Wesens übrig bleibt, eine ausschliesslich physikalische Wirkung

auf unsere Sinne und Nerven zuschreiben, so dass, wie Ambros mit vernichtender Ironie sagt, der durch Musik erhobene Mensch sich etwa in dem Zustande eines galvanisirten Froschschenkels befinden würde. —

In naher Beziehung hierzu äusserte einmal ein sehr ausgesprochener Materialist gegen den Verfasser: „Ihnen, wie allen Musikern, ist es nicht zu verdenken, dass sie hinter den Tönen noch etwas Anderes suchen, als Schwingungen und Schallwellen und den von beiden ausgehenden rein mechanischen Reiz auf ihre Gehörnerven. Dem Musiker kann man ja auch wohl bei seinen Anstrengungen, sinnlich reizende Toncombinationen zu suchen und zu finden, die seinem Selbstgefühle schmeichelnde kleine Täuschung gönnen, dass er hierbei höheren Zwecken diene, als einer blossen angenehmen Unterhaltung für den Moment. Mag er daher immerhin sich einreden, er sei der auserwählte Vermittler zwischen einer übersinnlichen und sinnlichen Welt. Wissen wir doch, dass der Künstler, weil es ihn in seinen eigenen Augen erhebt, der Voraussetzung der Existenz einer idealen Welt bedarf. Wir wollen daher gern, wenn wir dem Ideale auch im übrigen Leben den Krieg erklärt und dasselbe als eine schädliche Ausgeburt der menschlichen Phantasie erwiesen haben, dem Künstler gegenüber tolerant sein und demselben eine für ihn unschädliche, für uns Andere aber vergnügliche Täuschung gönnen. Doch soll er sich immer erinnern, dass wir eine solche Concession im Reiche der Träume nur unter der Bedingung machen, dass er sich aller Consequenzen enthalte, die er geneigt sein könnte, daraus für das reale Leben zu ziehen.“ —

Die Wirkungen der Kunst werden hier, wie man sieht, mit anderen angenehmen Sinnenkitzeln und unser Bedürfniss nach Kunstwirkungen mit unseren übrigen irdischen Bedürfnissen in eine Reihe gestellt. Zugleich wird das künstlerische Ideal als ein Truggespenst gekennzeichnet und mit grosser Naivetät behauptet, dass die ergreifenden und, wie die Kunstgeschichte lehrt, mitunter Jahrtausende überdauernden Wirkungen, die von der Kunst ausgehen, einem Phantom, d. h. einer erklärten Unwahrheit ihren Ursprung verdanken.

Wir legen Protest dagegen ein, dass die Kunst die Verkörperung oder der Ausdruck einer Lüge sei, daher auch Protest gegen irgend welche, von materialistischer Seite dem Künstler zugestandene Toleranz. Wenn die Kunst wirklich nur Trugbildern der Phantasie und nicht der Wahrheit diente, so hätte sie, wie alle Unwahrheit, jede Berechtigung zur Existenz verloren. Wenn die flammende Begeisterung und eiserne Ausdauer, mit der die grössten Künstler aller Zeiten unter tausend Kämpfen unsterb-

liche Werke schufen, bei ihnen nicht aus der Treue gegen ewige, untrügliche Ideale stammten, so wäre der Künstler der vom Leben genarrteste aller Narren, und für die Zuertheilung einer solchen Stellung müssen wir im Namen aller Kunstgenossen danken.

Jene Treue und Ausdauer aber ebensowohl, wie die alle Geschlechter und Zeiten überdauerden Wirkungen des grossen Künstlers sind für sich allein schon der Beweis für das Vorhandensein einer idealen Welt, so wie ihr Leugnen ein Beispiel der ungeheuerlichen Verirrungen, zu denen eine einseitige Weltanschauung sich zu steigern vermag. Solche Fehlschlüsse finden wir aber stets bei denjenigen, welchen die eine der beiden Seiten des Daseins unerschlossen geblieben und die es daher bequem finden, das, wofür sie kein Organ besitzen, entweder einfach zu negiren, oder in ihrem Sinne zu deuten. Wir haben es in allen derartigen Fällen mit den engen Grenzen zu thun, die ein ausgebildeter Subjectivismus dem Einzelnen steckt. Der Subjectivist gleicht darum auch einem Menschen, der, weil er durch ein, auf einen einzigen bestimmten Punkt gerichtetes und seinen Blick nach allen anderen Seiten hin abschliessendes Rohr schaut, das, was nicht innerhalb des beschränkten Gesichtskreises desselben liegt, für nicht existirend erklärt.

Solchen Anschauungen stehen freilich auf der entgegengesetzten Seite kaum minder extreme Behauptungen gegenüber, wie etwa, dass die Musik als Kunst verweltliche und ihrer Hoheit entsage, wenn sie etwas Anderes als eine Dienerin der Religion sein wolle. Hören wir dagegen lieber die zwar ein wenig schwungvolle, aber im Grunde doch wahre Aeusserung einer poetischen und tief musikalischen Frau. Dieselbe fühlte sich nach Anhörung eines erhabenen Tonwerkes zu den Worten fortgerissen: Die Musik sei selber eine Offenbarung und werde, wenn die Religionen einmal nicht mehr fähig sein würden, das ideale Bedürfniss der Menschen zu befriedigen, an deren Stelle treten.*) —

Dass die Religionen, so wenig wie die Künste und Wissenschaften, je aufhören werden auf unser Geschlecht zu wirken, bedarf keiner Erörterung. Dass aber in einer Zeit, in der so vielfach hausbackene Prosa oder kurzsichtiger Zelotismus den ethischen und idealen Inhalt der Religion trübt und menschlich beschränkt, die Kirchen leerer wie sonst, die Concertsäle dagegen, in denen die ewigen Tondichtungen unserer classischen Meister zu Gehör kommen, überfüllt sind, deutet jedenfalls darauf hin, wie lebhaft die menschliche Natur, wenn ihrer idealen Sehnsucht von der einen Seite her nur noch eine kümmerliche Nahrung geboten

---

*) Aus einer mündlichen Aeusserung Bettina's. —

wird, sich einer anderen Geistessphäre zuwendet und wie sehr gerade die Musik unter den Künsten dazu berufen scheint, den geheimnissvollsten und unaussprechlichsten Ahnungen unserer Seele Form und Ausdruck zu leihen. —

Hieraus erklärt sich denn abermals der besonders innige Zusammenhang der Tonkunst mit den culturgeschichtlichen Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung. —

---

## CAPITEL XVII.

### Das Bildungsgesetz und die menschliche Freiheit.

Liegen entscheidende Gründe für die Annahme eines Bildungsgesetzes in zwiefacher Form und Wirkung vor, so würde ein naheliegendes und daher dem menschlichen Bewusstsein sich ohne Zweifel aufdrängendes Bedenken in der Frage seinen Ausdruck finden: Wie verhält sich die menschliche Freiheit zu dem Bildungsgesetz; wie kann, wenn ein solches vorhanden und daher die culturgeschichtliche Entwickelung unseres Geschlechtes im voraus bestimmt ist, noch von dem Willen und einer Freiheit desselben die Rede sein? Würden wir es in diesem Falle nicht mit einer Vorherbestimmung zu thun haben, die, wenn auch in einem liberaleren Sinne, an die Prädestinationslehre der Kirche erinnern würde?—

Wir antworten hierauf: Das Bildungsgesetz streitet nicht nur nicht mit der Freiheit, sondern ist identisch mit derem Begriffe, ist in ihr gegründet und geht ebenso sehr von derselben aus, wie es zu ihr hinführt.

Allerdings ist der Menschheit, als eine Einheit erfasst, d. h. indem wir sie als ein Organon ansehen, wie allem, was auf organischer Fortentwickelung und organischem Werden, mit anderen Worten, was auf Leben und Zusammenhang beruht, die Richtung vorgezeichnet. Ein Leben ohne einen organischen Entwickelungsprocess und ohne Zusammenhang hebt sich selbst auf. Zusammenhang und Entwickelung wiederum bedingen eine beiden zu Grunde liegende Idee, so wie eine bestimmte Richtung des Fortschrittes. Aber die zu wandelnde Bahn ist eben auch nur der Gesammtheit vorgezeichnet; weder dem Einzelnen noch selbst der einzelnen Volkspersönlichkeit. Beiden bleibt die freie

Wahl, indem sie sich mit den Forderungen des Bildungsgesetzes in Widerspruch setzen, „auch gegen das Schicksal,“ wie Homer es nennt, d. h., auch trotz der ihnen eingeborenen Anlage und Bestimmung, zu Grunde zu gehen.

Ein solches selbstverschuldetes Verfehlen ihrer Mission durch Einzelne, wie durch ganze Völker vermag freilich den Entwickelungsgang im Grossen und Ganzen weder aufzuhalten, noch in eine andere, als die vorgezeichnete Richtung zu drängen. Auch am Baume der Menschheit werden vorzeitig abfallende Blüthen durch neue ersetzt, wird die Zahl der durch den Wurm innerlich vernichteten, oder auf andere Weise missgestalteten Früchte durch die Zahl der zur gesunden Reife gelangten ausgeglichen, und der Baum gelangt somit, als ein Ganzes, immer wieder zu der vollen Darstellung der ihm zu Grunde liegenden Idee und zu der Erfüllung seiner Bestimmung.

Man sieht also, dass die Freiheit des Einzelnen und selbst der Volkspersönlichkeit mit der durch das Bildungsgesetz im voraus bestimmten Richtung der gesammten Entwickelung durchaus verträglich und in Einklang zu setzen ist. Für das Ganze ist die Richtung unabänderlich, dem Einzelnen aber ist sie in seine eigene freie Wahl gestellt.

Wenn nun also auch feststeht, dass das Bildungsgesetz und die menschliche Freiheit einander nicht ausschliessen, so ist doch hierdurch noch nicht bewiesen worden, dass, wie wir oben behaupteten, hierüber hinaus, das Bildungsgesetz und alles, was wir Freiheit nennen, auch identisch sind.

Der Begriff der menschlichen Freiheit hängt innig zusammen mit dem Begriffe des freien Willens. Doch ist das, was gewöhnlich unter Willen verstanden wird, so schwankend und vielseitiger Natur, dass wir diesen Begriff zunächst näher feststellen müssen.

Ein Wollen finden wir auch in der Thierwelt. Das Thier wird durchschnittlich durch den Instinct geleitet, der daher auch sein Wollen bestimmt. Nur in einem einzigen, im nächsten Capitel erst zu berührenden Falle zeigt es einen leisen Anflug von Selbständigkeit. Wollen aber, obgleich himmelweit vom Willen verschieden, wird sehr oft mit diesem verwechselt. Der Wille ist auf unserem Planeten das alleinige Eigenthum des Menschen, denn er hat nichts mehr mit dem auch diesem eingeborenen Instinct, d. h. nichts mehr mit der thierischen Seite seiner Natur zu thun, sondern beruht auf Erkenntniss und freier Wahl. Nun kann zwar Jemand auch gegen sein besseres Wissen handeln, dann kommt es aber bei ihm eben nicht zu der Entwickelung des Willens, der die Freiheit vom Instincte und von dem

aus diesem hervorgehenden Wollen bedeutet, sondern es siegen dann, den höheren Anforderungen gegenüber, die die Erkenntniss und die Stimme des Gewissens an uns stellen, Selbstsucht und Schwäche und machen den Menschen abermals zum Sklaven seiner Instincte, lassen ihn abermals über das blosse Wollen nicht hinauskommen.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass der Wille, seinem Wesen nach, nur auf das Rechte gerichtet sein kann. Denn seine Motive sind sittlicher Natur. Das Wollen dagegen nimmt weder Rücksicht auf Recht und Unrecht, auf gut oder böse, noch auf Wahrheit oder Irrthum, denn es dient selbstischen Zwecken. Dies schliesst nicht aus, dass sich auch das Wollen zu einer gewaltigen Intensität und Consequenz zu steigern vermag. Gerade aber wenn es in dieser Gestalt auftritt, finden meist jene Verwechselungen statt, die wir oben berührten; weshalb denn auch die Furchtlosigkeit und Heftigkeit, mit der der selbstische Mensch, z. B. der Tyrann, der Frevler, der grossartige Egoist, auf der Bahn der Verbrechen fortschreitet und vor keinem Hindernisse zurückschrickt, so häufig fälschlich „eiserner Wille“ genannt werden.

Wir haben also gesehen, dass die im thierischen Instincte allein wirksamen Motive der Selbstsucht oder des Egoismus den Menschen unfrei machen und er nur durch ihre Ueberwindung frei wird.

Vermag er denn aber in Wahrheit gegen seine Instincte zu handeln?

So seltsam diese Frage erscheinen mag, so verdient sie doch aufgeworfen zu werden. Behauptet doch eine ganze Schule: alles sei Temperament und der Mensch vermöge desshalb nicht, gegen seine Instincte zu handeln. Sie sagt: er wird genau so viel Gutes oder Schlechtes vollbringen, als Anlage für das eine oder andere, oder die Verminderung und Erhöhung dieser Anlagen durch auf ihn erfolgende innere und äussere Einwirkungen der ihn umgebenden Welt ihm gestatten.

Nehmen wir einmal an, diese Ansicht wäre im Rechte; was würden die Consequenzen sein? — Jede Unzurechnungs- oder Zurechnungsfähigkeit würde aufhören, d. h. wir könnten unsere Gesetzbücher auslöschen, denn kein Verbrechen würde mehr Verbrechen, kein Raub oder Mord, keine Verleumdung oder Verführung der Unschuld mehr strafbar sein. Der ganze Unterschied der Menschen würde auf solche mit nicht allgemeingefährlichen und solche mit allgemeingefährlichen Instincten hinauslaufen, und es wäre an jedem Einzelnen, von einer ihn beobachtenden Sicherheitsbehörde, erst zu erproben, ob er, um das Ganze zu

schützen, zu beaufsichtigen, oder ohne Gefahr für die Welt sich selbst zu überlassen sei.*)

Wir sagen demungeachtet nicht, dass die Verfechter des Temperamentes nur darum, weil die aus ihren Anschauungen mit Nothwendigkeit hervorgehenden Consequenzen den Menschen in seinen eigenen Augen erniedrigen, im Unrecht seien. So traurig dieselben für unser Geschlecht auch wären, so haben doch die idealen Anforderungen unseres Gemüthes und subjective Wünsche in dieser Frage so wenig Bedeutung, dass es schlimm um unsere Freiheit stehen würde, wenn sich nichts weiter für dieselbe anführen liesse, als dass sich eine Herleitung unseres Wollens aus dem Temperamente mit der Würde des Menschen nicht vertrage. Glücklicherweise haben wir jedoch den Vorfechtern des Temperamentes eine sehr positive Thatsache entgegenzustellen. Ihre Behauptungen sind nämlich darum unhaltbar, weil uns eine Kraft eingeboren ist, die uns befähigt, auch gegen unsere Instincte, d. h. nach innerer freier Ueberzeugung zu handeln. Diese Kraft, die allein den Menschen über das Thier und zu einem nach sittlichen Principien handelnden Wesen erhebt, nennt sich das Gewissen.

Das Gewissen kreuzt nicht nur häufig — wie wir tausendmal im Leben an uns selbst, wie an anderen erfahren — unsere Lieblingswünsche und unser heftigstes Begehrungsvermögen, indem es uns die Kraft verleiht, beide zu besiegen, sondern es überwindet auch den stärksten aller Instincte im Menschen: den Erhaltungstrieb.

Sowohl das Verhalten bedeutender Menschen zur Welt, wie ihr Privatleben bieten hierfür zahllose Beispiele. Beschränken wir uns auf einige wenige derselben. —

Hätte Sokrates, als Angeklagter vor den Heliasten, sein Leben, wie gewöhnlich und mit Erfolg geschah, durch Flehen und Wehklagen erbeten, so wäre er ohne Zweifel losgesprochen wor-

*) Die in einem juristischen Sinne verstandene Zurechnungsfähigkeit ist zwar eine andere, wie die moralische. Wer durch seine Handlungen darthut, dass er einer logischen Schlussfolgerung fähig ist, erscheint in den Augen des Richters, ohne Rücksicht darauf, ob er damit Gutes oder Schlechtes bezweckte, zurechnungsfähig. Demungeachtet würden, da ein höheres, als das geschriebene Recht dies letztere auf die Länge nur duldet, wenn es den Gesetzen der Moral nicht widerspricht, alle Verbrecher, die nur aus fehlerhafter Temperamentsanlage frevelten, weil sie moralisch nicht zurechnungsfähig wären, auch rechtlich nicht strafbar sein. Alle Rechtsparagraphen, die den Verbrecher dennoch verdammten, müssten dann, als einer vernunftgemässen Begründung entbehrend, ausgelöscht, d. h., wie wir schon sagten, so ziemlich unser ganzer Strafcodex vernichtet werden. —

den, da, obgleich er dies verschmähte, seine Verdammung nur mit einer sehr geringen Majorität von Stimmen erfolgte. Statt aber durch Mittel, die gegen sein Gewissen stritten, weil sie seine Lehren Lügen gestraft haben würden, auf seine Richter zu wirken, finden wir in seiner öffentlich von ihm gehaltenen Vertheidigungsrede sogar die Worte: „Gesetzt auch, ihr sprächet mich diesmal los, jedoch mit der Bedingung, dass ich abliesse von meinem bisherigen Thun, so würde ich euch sagen; ich bin zwar euch, ihr Athener, zugethan und Freund, gehorchen aber werde ich dem Gotte in mir mehr als euch, und so lange ich noch athme und es vermag, werde ich nicht aufhören, nach Weisheit zu suchen, und wen ich von euch antreffe, zu ermahnen mit meinen gewohnten Reden.“ — Als ihm, nach der Verurtheilung zum Tode, Kriton, an der Spitze seiner Freunde, die Flucht aus dem Gefängnisse ermöglicht hatte, schlug Sokrates Leben und Freiheit aus, und zwar aus derselben Gewissenhaftigkeit, die es ihm verwehrt hatte, vor seinen Richtern gegen seine Ueberzeugung zu sprechen.

Als Savonarola, obwohl nur ein schlichter Mönch, durch seine Predigten die Majorität der Bevölkerung von Florenz gegen das römische Regiment in Harnisch brachte, konnten ihn weder Drohungen und Anschläge der ihm feindlichen Partei gegen sein Leben, noch die ihm vom Papste Alexander VI. angebotene Cardinalswürde davon abhalten, damit fortzufahren. Er gab Rom die Antwort, dass er keinen anderen rothen Hut, als den des Märtyrers begehre, und dieser ward ihm ja auch, wie allbekannt, mit den am 23. Mai 1498 über seinem Haupte zusammenschlagenden Flammen zu Theil. —

Auch Huss hätte sein Leben retten können, wenn er widerrufen hätte, aber sein Gewissen war stärker, wie seine Liebe zum Dasein. — Ein gleich wunderbares Beispiel von der den Menschen von jeder Furcht für sich und sein Leben befreienden Kraft des Gewissens liefert uns Cervantes. Der grosse Dichter war bekanntlich ein Gefangener des Dey von *Algier*, *Hassan-Aga*, und während dieser Zeit nur mit Plänen beschäftigt, die auf seiner Mitgefangenen Befreiung berechnet waren. Als er, bei den Vorbereitungen zur Flucht derselben, auf der That ertappt wurde, vermochten ihn weder Strafen noch Drohungen zur Angabe eines Mitschuldigen zu zwingen. Der Dey, der seiner Blutgier wegen berüchtigt war, liess ihm darauf die Arme auf den Rücken binden und eine Schlinge um den Hals legen, mit der Drohung augenblicklichen Todes, wenn er nunmehr nicht diejenigen Mitgefangenen nenne, die an dem Fluchtcomplotte Theil genommen hätten. Aber auch in diesem kritischen Momente, da es nur eines Winkes bedurfte, um seinem Leben sofort ein Ende zu machen, blieb

Cervantes unerschütterlich. Selbst der Wütherich erschrak vor dieser Seelengrösse und begnadigte, zum Staunen der ganzen Stadt, den standhaften Mann. —

Wie viel Verführung trat, nach Theodor Körner's erster Verwundung, in den Bitten einer reizenden Braut und geliebter Eltern, die der Meinung waren, dass er für sein Theil nunmehr genug für das Vaterland gethan habe, an den jugendlichen Dichter heran, um ihn zu bewegen, in die Arme der Seinen und zu seinen poetischen Arbeiten zurückzukehren. Sein Gewissen aber, das ihm zurief, dass ein solches Beispiel andere ähnliche zur Folge haben könne und dass es schimpflich für einen deutschen Jüngling sei, sich des Glückes der Liebe, oder des Besuches der Musen zu freuen, so lange das Joch der Fremden noch auf dem Vaterlande laste, liess ihn allen schmeichelnden Aussichten, die sich so nahe vor ihm aufthaten, widerstehen. So machte es ihn, indem es ihn innerlich befreite und über sich selbst erhob, würdig des seiner wartenden Heldentodes und des sich daran knüpfenden unsterblichen Andenkens im Herzen seines Volkes.

Aber nicht nur in solchen grossen Zügen erkennen wir die befreienden Wirkungen des Gewissens, seine Einflüsse machen sich auch im täglichen Leben in derselben Weise geltend. Und zwar zeigt es sich hier, dass das Gewissen, je nachdem ihm der Mensch eine grössere Gewalt über sich einräumt, nicht nur beständig wächst, sondern auch bei den gewöhnlichsten Vorkommnissen des Tages eine hohe Geltung zu erlangen vermag. Goethe schildert uns in den Worten:

> »Ganz leise spricht ein Gott in unserer Brust,
> Ganz leise, ganz vernehmlich, zeigt uns an,
> Was zu ergreifen ist und was zu fliehn«

das Walten eines solchen verfeinerten und beständig regen Gewissens. Aber er hatte sich auch den Vorzug erworben, dieser in unserem Inneren tönenden Stimme zu gehorchen. Darum entdecken wir denn auch in seinem Leben besonders häufig gerade Züge von der befreienden Macht jenes zarteren Gewissens, welches sich den Versuchungen des täglichen Lebens gegenüber geltend zu machen pflegt.

Aus seinem Briefwechsel mit Kestner's z. B. geht deutlich hervor, wie nicht nur er selbst, sondern auch Charlotte in Gefahr waren, sich in eine ernstliche Neigung zu verlieren. Wie viele andere begabte und in gleicher Weise von der Gesellschaft verzogene Jünglinge würden in des jungen Goethe's Lage leichtsinnig weiter getändelt haben, ohne den möglichen Ausgang ernst in's Auge zu fassen. Goethe's stets reges Gewissen aber mahnte ihn an den Freund und er fand in diesen Mahnungen in wenigen

Stunden die Kraft, sich schriftlich bei Kestner und seiner Braut zu verabschieden, alle seine Verhältnisse in Wetzlar abzubrechen und abzureisen. — Aehnlichen Zügen begegnen wir bei Schiller. Die schöne Welt Weimar's hatte sich unter Kotzebue's Führung dazu vereinigt, Schiller's Geburtstag glänzend auf dem Rathhause zu feiern, und die anmuthigsten Damen des Hofes und der Stadt hatten sich Costüme machen lassen, um bei dieser Gelegenheit, als *Jeanne d'Arc*, *Thekla* und in dem Gewande anderer Frauen des theuren Dichters, denselben anzureden und zu feiern. Nun ahnte zwar Schiller, dass dabei eine Malice Kotzebue's gegen Goethe mitunterlief. Wie viele würden aber in gleicher Lage trotzdem eine solche öffentliche Feier ihrer Person nicht zurückgewiesen haben! Schiller's zartes Gewissen für den Freund dagegen war mächtiger wie jede eitele Regung, und so bat er Goethe selber, den Rathhaussaal nicht herzugeben, während er sich für seine Person in ostensibler Weise gegen das ganze Vorhaben erklärte. —

Das Gewissen hebt aber nicht nur Einzelne, sondern auch die Massen über sich selbst empor und befreit sie von den Fesseln, die sie sonst im Leben binden. Den Beweis hierfür liefert die Todesverachtung, mit der der Mensch, wenn es der Vertheidigung, oder dem Siege eines seiner Ideale gilt, nenne sich dasselbe Religion, oder Vaterland, stelle es sich ihm in seiner Kunst und Wissenschaft, oder in einem politischen Bekenntnisse dar, sein Leben wagt und opfert, oder tausend Mühen mit unerschütterlicher Ausdauer erduldet.

Doch auch solche Gelegenheiten könnte man noch als ausserordentliche bezeichnen wollen; wir weisen darum schliesslich auf einen häufig im Alltagsleben sich wiederholenden Fall hin. Wer hätte es nicht schon an sich selbst oder an anderen erlebt, dass das plötzlich stark erwachende Gewissen unserem Thun eine, unseren egoistischen Wünschen und Neigungen direct entgegengesetzte Richtung gegeben hätte; und auch der Fall ist nicht selten, dass ein leichtsinniger Mensch, durch sein an den Folgen seines Wandelns rege werdendes Gewissen, bestimmt wird, ein völlig Anderer zu werden.

Um auch die herzerhebenden Wirkungen eines zarten Gewissens in den Beziehungen eines Tonkünstlers zu einem seiner Fachgenossen darzustellen, verweisen wir auf Joseph Haydn's herrlichen Brief an den Theaterintendanten Roth, der ihn für Prag um eine Oper anging. Haydn sagt darin, dass er viel wagen würde, wenn er neben dem grossen Mozart eine Oper schreiben wolle und fährt dann fort: „Könnt ich jedem Musikfreund, besonders aber den Grossen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's so tief und

mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte grosser Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Streben, weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, dass dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kayserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb." — Wie stark vernehmen wir hier die Stimme eines wahrhaft seltenen Gewissens, da der Künstler die ihm dargebrachte Huldigung und die ihm gebotenen Vortheile gewissermaassen ablehnt, um dieselben dem nichts davon ahnenden, jüngeren Freunde zuzuwenden, den er zugleich gegen einen Dritten mit Anerkennung überschüttet und für den ihm selber überlegenen Genius erklärt.

Viele Künstler sind sich zwar der sie selbst überragenden Grösse eines Fachgenossen bewusst, diejenigen aber, die einer solchen Ueberzeugung auch wirklich Ausdruck leihen und, indem sie hierbei ihrem Gewissen folgen, innerlich frei werden von den niederen Banden der Missgunst und des Neides, sind leider zu zählen.

Will man nun die Uebereinstimmung des Menschen mit seinem Gewissen ebenfalls noch selbstischen Instinct nennen, so ist es auch Egoismus, dass man nicht zum Selbstmörder wird, weil man lieber lebt, oder es ist Selbstsucht, dass man nicht in einen Abgrund springt, weil man eine solche gewaltsame Herbeiführung seines Todes für eben so frevelhaft, wie unvernünftig hält; es muss dann ferner auch Egoismus genannt werden, dass man überhaupt zu existiren wünscht, oder irgend etwas zum Schutze, oder Unterhalte seines Daseins thut. Denn was für unser physisches Dasein und Wohlbefinden der Erhaltungstrieb, das ist für unser moralisches Sein das Gewissen. Kurz wir bemerken, dass diejenigen, die die Uebereinstimmung des Menschen mit seinem Gewissen als den höchsten denkbaren Grad von Egoismus bezeichnen, (und das müssten sie doch, weil ja vorausgesetzt wird, dass dieser Egoismus alle anderen besiegt) an der Grenze aller gesunden Vernunft und alles gesunden Menschenverstandes angelangt sind.

Jedenfalls haben die Verfechter solcher Paradoxien wenig von dem schweren Ringen mit sich selbst und den harten Kämpfen erfahren, in welche den Menschen der Conflict seines Gewissens mit seinen Neigungen und Wünschen zu stürzen vermag. Handelte

es sich hier um Egoismus, oder gar um einen selbstischen Instinct, so würde er wahrlich seine Neigungen, zu welchen ihn alles treibt, nicht den oft schonungslosen und die Kraft menschlichen Entsagens, Ertragens, oder Thuns fast übersteigenden Forderungen des Gewissens opfern.

Den Theoretikern aber von den sogenannten „stärksten Motiven“ rufen wir zu: Ist das Gewissen das stärkste Motiv im Menschen, so mag er sich nur Glück dazu wünschen. Denn unter allen in unserem Innern wirksamen Kräften ist das Gewissen die einzige, welche uns nicht zur Erstrebung eines Glückes anreizt, das nicht auch das Glück Anderer voraussetzte, die einzige, die uns das eigene Glück im Glücke Aller, im Wohlbefinden der gesammten Welt suchen heisst. Es demungeachtet Selbstsucht nennen zu wollen, den Forderungen des Gewissens Rechnung zu tragen, die, indem sie zunächst den selbstischen Trieben des Subjectes entgegentreten, dagegen von Anfang an dem Ganzen dienen und Heil bringen wollen, heisst somit der offenbarsten Sophistik verfallen.

Legt also demnach die, jedem in seinem Innern vernehmbar ertönende Stimme seines Gewissens Zeugniss für seine Befähigung ab, frei zu handeln, so käme es nunmehr nur noch darauf an, darzuthun, dass alles Handeln des Menschen in Uebereinstimmung mit seinem Gewissen zugleich auch in Uebereinstimmung mit den Forderungen stehe, die das Bildungsgesetz an ihn stellt. Ist ein solcher Beweis möglich, so ist auch bewiesen, dass das Bildungsgesetz und die Freiheit identisch sind.

Hier müssen wir nun abermals einen Blick auf die Culturgeschichte werfen. Zunächst haben wir da wahrzunehmen, dass die verschiedenen Zeitalter verschiedene Ideale besitzen. Die Forderungen, die das Bildungsgesetz an das Menschengeschlecht stellt, können daher nicht zu allen Zeiten dieselben gewesen sein. Sie werden in jedem Stadium der durch sie bedingten Entwickelung andere und, bezüglich ihrer sittlichen Bedeutung, sich immer höher steigernde sein. Sobald aber der Mensch nur die Pflichten erfüllte, die das sittliche Ideal derjenigen Zeit, welcher er selbst angehörte, ihm auferlegte, so befand er sich auch mit den Anforderungen, die das Bildungsgesetz an uns stellt, in vollkommenem Einklang. Denn der Geist eines Weltzeitalters, wir meinen das, was sich als eigentlicher und bedeutendster ethischer Gehalt einer geschichtlichen Epoche kund giebt, ist nichts anderes, als der jedesmalige Ausdruck des Bildungsgesetzes in den verschiedenen Perioden seiner Entwickelung. Was das Gewissen für die Individuen ist, das ist das sittliche Ideal eines Zeitalters für die Nationen; es ist das Gewissen der Weltge-

schichte, und sein Mahnruf tönt ebenso vernehmlich ganzen Völkern, wie die Stimme des Gewissens dem Einzelnen.

Wir brauchen also nur unserem Gewissen zu folgen, das wir als den Grund des Willens und daher auch der Freiheit erkannten, um uns mit den Anforderungen des Bildungsgesetzes an uns in Einklang zu setzen. Auf einer je höheren Stufe wir freilich hierbei in der Erkenntniss des geistigen Kernes der Periode, in der wir leben, stehen, je weiter wir vorwärts und rückwärts die bis zu uns unter dem Einflusse des Bildungsgesetzes durchmessene und ferner auch in Aussicht stehende Bahn zu überschauen vermögen, um so reiner wird unser Wille und unsere Freiheit sein, um so viel weiter werden wir uns jenem Zustande der für den Menschen grösstmöglichsten Freiheit zu nähern vermögen, auf welchen hin das Bildungsgesetz unserem Geschlechte die Richtung gegeben.

Werden wir uns vor allen Dingen darüber klar, wie weit der Begriff der menschlichen Freiheit überhaupt auszudehnen ist.

Der Mensch ist weder so frei, noch so gebunden, wie er gewöhnlich glaubt. Sähe er dies immer ein, so würde er sich ebenso wenig dem Wahne einer dem Menschen möglichen vollkommenen Freiheit hingeben, wie in die nicht minder extreme Anschauung eines völligen Gebundenseins des Individuums durch sein Temperament, seine Anlage, oder die dasselbe umgebenden Verhältnisse verlieren. Erst wenn er von dem Bestreben erfüllt ist, das, was uns alle bindet und das, was uns von freier Selbstbestimmung bleibt, mit einander zu versöhnen und zu verschmelzen, ist er auf dem Wege zu einem wirklichen Verständnisse und einer wahrhaften Ausübung menschlicher Freiheit.

Dass der Mensch nicht so gebunden ist, wie er gewöhnlich glaubt, ergab sich schon daraus, dass wir einen aus reiner Erkenntniss und Ueberzeugung hervorgehenden freien Willen wohl beim Menschen, nicht aber beim Thiere nachzuweisen vermochten. Wir irren daher, wenn wir die menschliche Gebundenheit mit der thierischen auf eine Stufe stellen.

Der Mensch ist ferner schon in dem Falle frei zu nennen, wenn ihm selbst nur in einem eingeschränkten Kreise, d. h. bei dem Widerstreite seiner Neigungen mit dem Sittengesetze, die Freiheit der Wahl bleibt; wir meinen der Wahl dessen, was ihn unabhängig vom Zufälligen und Unwesentlichen macht, und dies geschieht immer nur durch das Thun seiner Pflicht, zu deren Erfüllung jeder von uns befähigt ist.

Der Mensch ist aber auch andererseits nicht so frei, wie er sich häufig einbildet, da wir ja seine Freiheit an sein Gewissen gebunden sahen. Nur sein Gewissen ermöglicht ihm, wie wir er-

fahren haben, ein von Beeinflussungen durch Instincte, Leidenschaften und Anlagen freies Handeln. Hieraus geht wiederum hervor, dass keine Freiheit ohne Selbstbeschränkung für den Menschen denkbar ist. Denn frei von Beeinflussungen durch Instincte, Leidenschaften und eingeborene Anlagen vermögen wir eben nur zu handeln, indem wir unserem Thun bestimmte Grenzen setzen, unser Selbst aus eigener Ueberzeugung beschränken.

Doch auch hiermit sind die Voraussetzungen, an welche die menschliche Freiheit geknüpft erschien, nicht erschöpft. Der Mensch ist bei seiner Erkenntniss und seinen derselben entwachsenden Handlungen auch durch seine Natur und Geistesorganisation, durch Klima und Nationalität, durch Raum und Zeit bedingt. Eine absolute Freiheit kann überhaupt niemals einem Geschöpfe, d. h. einem Bedingten, sondern allein einem Unerschaffenen, oder Schöpfer, d. h. dem Unbedingten innewohnen, wobei natürlich schon vorausgesetzt wird, dass sie bei demselben identisch mit unbedingter Weisheit sei.

Der Begriff der Freiheit wird endlich sofort hinfällig, wenn das Individuum eine solche nur für sich und nicht für alle beansprucht. Eine Freiheit für alle jedoch legt abermals dem Einzelnen Rücksichtnahme und Pflichten gegen die Gesammtheit auf, d. h. also wiederum Mässigung und Selbstbeschränkung.

Demungeachtet ist eine so vielfach bedingte Freiheit nicht nur die dem Menschen einzig mögliche, sondern auch die allein wahre und für ihn erstrebenswerthe. Dies zeigt sich darin, dass er nur durch sie des sittlich werthvollsten inneren Besitzes, den sich der Einzelne durch eigene Kraft zu erringen vermag, theilhaft wird: der Selbstachtung.

Alle wahre Freiheit beruht auf Selbstachtung. Eine Freiheit, die nicht mit Selbstachtung vereinbar wäre, würde schon hierdurch bekunden, dass sie nur eine grosse Lüge sei. Der schrankenlos seinen Begierden die Zügel schiessen lassende Mensch, mag er auch aus grober Verwechselung zeitweise seine Ungebundenheit für Freiheit halten, empfindet doch keine Achtung vor sich selbst, und zwar nur darum, weil er im tiefsten Innern fühlt, dass er nicht der Herr, sondern der Sklave seiner Lüste ist. Ebenso wenig respectirt sich derjenige, der wohl den Druck einer auf ihm lastenden und den Menschen entwürdigenden Tyrannei — sei sie sittlicher, religiöser, oder politischer Art — empfindet, nicht aber sich zu der Energie aufschwingt, ihre Ketten zu brechen. Ein Mensch der bezeichneten Art achtet sich nicht nur nicht mehr, sondern er verachtet sich sogar. Der Freie steigt umgekehrt durch die Herrschaft über sich selbst und sein Thun, z. B. durch Beschränkung seiner Begierden, oder seiner

Furcht, zu Gunsten einer sittlichen Idee, zur Selbstachtung empor.

Hieraus ergiebt sich aber, dass die Selbstachtung ganz unzertrennlich von der Selbstbeschränkung ist, d. h. also nicht nur aus ihr hervorgeht, sondern auch, nachdem sie der Mensch errungen, abermals Selbstbeschränkung fordert. Dies erhellt auch aus dem ihrem Wesen zu Grunde liegenden Begriffe. Denn zeigten wir uns nicht im Dienste sittlicher Ideen als Herren unserer Begierden, wie könnte eine Selbstachtung in uns aufkeimen? — Und zeigte sich unsere Selbstbeherrschung nicht als eine dauernde, wie könnte eine Selbstachtung — hätte sie sich auch schon zu entwickeln begonnen — sich erhalten, bestehen bleiben, oder befestigen? — An das hohe, die Freiheit unseres Handelns vermittelnde Geschenk des Gewissens sind somit für den Menschen Bedingungen geknüpft. Bleibt ihm auch — gerade weil ihm die durch sein Gewissen erschlossene Erkenntniss von gut und bös eine Wahl ermöglicht — die Freiheit, trotzdem gegen sein Gewissen zu handeln, so hat er sich damit doch zugleich sein Urtheil gesprochen. Er war dann eben des göttlichen Geschenkes der Freiheit nicht werth, weil er sich ihrer nur bediente, um sich — mit vollem Bewusstsein einer solchen Unwürdigkeit — in eine, selbst dem Thiere unbekannte Sklaverei seiner überreizten Sinne oder raffinirt egoistischen Gelüste zu begeben. —

Unter diesem Gesichtspunkt enthüllt sich uns erst die ganze Bedeutung und unergründliche Tiefe des von Christus gesprochenen Wortes: „Alle Sünde und Lästerung wird den Menschen vergeben, aber die Lästerung wider den Geist wird den Menschen nicht vergeben. Und wer etwas redet wider des Menschen Sohn, dem wird es vergeben; aber wer etwas redet wider den heiligen Geist, dem wird es nicht vergeben, weder in dieser noch in jener Welt.“*) Der heilige Geist ist eben die Stimme unseres Gewissens, und vor den Folgen von Handlungen gegen dieses unser besseres Wissen vermag uns selbst die Gottheit nicht zu retten, weil wir uns damit selbst aufheben und vernichten, selber das, was uns zu Menschen, d. h. zu der Freiheit würdigen Geschöpfen macht, verleugnen und in uns ersticken und abtödten.

Wir sehen also abermals, dass unser Freiwerden identisch ist mit dem Freiwerden von uns selbst. Dem Einzelnen zeigt das Gewissen hierzu den Weg, der Menschheit das Bildungsgesetz, das auch im Individuum bei allen den Gelegenheiten zur Wirkung gelangt, wo es dasselbe nöthigt, über die Grenzen seines

---

*) Ev. Matthäi 12, 31 und 32. Vergl. auch Marc. 3, 28. Luc. 12, 10. —

privaten Daseins hinauszugehen. Dies geschieht in den Fällen, wo der Einzelne durch die Stimme seines Inneren veranlasst wird, in die Geschicke seiner Mitmenschen — sei es auf politischem, religiösem, oder sittlichem Gebiete — einzugreifen, oder wo ihn dieselbe zu eminenten Leistungen in Kunst und Wissenschaft anspornt.

Wir deuteten schon oben an, dass, wie das Gewissen in jedem Lebensalter des Einzelnen die Erfüllung seiner Pflicht von ihm fordert, so das Bildungsgesetz von der Menschheit in jedem Zeitalter die Erfüllung ihres Berufes heischt. Da nun aber, wie wir ebenfalls bereits durchblicken liessen, auch die Reinheit der Erkenntniss der Ideale mit jeder neuen Epoche der culturgeschichtlichen Entwickelung wächst, so erfahren wir auch hier wiederum, dass völlige Hingabe an die durch das Bildungsgesetz vorgeschriebene Richtung des Stromes der Menschheitsentwickelung — erfolge dieselbe bewusst, oder unbewusst — eins mit unserem Freiwerden sei. Auch die durch das Bildungsgesetz in die Culturgeschichte hineingestellten Ideale wollen uns frei machen vom Thierischen in uns, das nur Befriedigung der Sinne fordert, frei nicht minder von dem Schwächezustande eines nur dilettirenden geistigen Geniessens, frei vor allem aber von der Scheu vor der That und der Arbeit.

Die Worte: frei machen sagen hier Alles. Frei ist nur, wer, statt geleitet oder beeinflusst zu werden, sich selber bestimmt, d. h. wer aus eigener Ueberzeugung zu handeln vermag. Den Namen einer Handlung aber verdient nur ein Thun, das unsere Herrschaft über das Stoffliche, in das wir alle zu versinken geneigt sind, sowie unsere Fähigkeit, den Stoff und unser Dasein durch die Idee zu gestalten, documentirt. Und der letztere Punkt ist — wie wir später sehen werden — von ganz besonderer Bedeutung für die Kunst. Um aber bis hierhin zu gelangen, müssen wir unabhängig werden vom Zufälligen, sei es räumlicher oder zeitlicher Natur, liege es in oder ausser uns. Man versuche doch, den Forderungen des Tages und der Stunde gegenüber, im Geiste der grossen Ideale zu handeln, die die Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Culturgeschichte vor unserer aller Blicke erstehen liessen, und man wird erfahren, dass eine in diesem Sinne geübte Erfüllung der Gebote unseres Gewissens nicht nur mit der Freiheit nicht streitet, sondern dass es eines ungeheuren Maasses von Willenskraft und innerer Unabhängigkeit, von Thatkraft und wahrhafter Herrschaft über die uns umgebende Welt bedarf, um hierzu befähigt zu sein; d. h. man wird inne werden, dass wir überhaupt nur auf diesem Wege frei zu werden vermögen.

Wer daher behaupten wollte, die Annahme eines in den Geist unseres Geschlechtes versenkten und ihm die Richtung gebenden Bildungsgesetzes sei unvereinbar mit der menschlichen Freiheit, würde sich etwa auf dem Standpunkte einer Weltanschauung befinden, die im Verbote des Selbstmordes (wenn ein solches Verbot überhaupt möglich wäre) eine Beschränkung der menschlichen Freiheit sähe, oder die es einen Eingriff in unsere Unabhängigkeit nennen würde, wenn wir dem Menschen den Vorsatz, sich selbst zu tödten, mit der Bitte, lieber leben zu wollen, auszureden gedächten. Er würde sich um so mehr auf einem solchen Standpunkte befinden, da es sich, bezüglich des Verhaltens einzelner, wie ganzer Völker dem Bildungsgesetze gegenüber, auch für diese um Leben oder Tod, wenn auch in einem geistigen Sinne, handelt. Würde doch, wer bewusst dem Bildungsgesetze entgegenzuwirken gedächte, vollkommen einem Menschen gleichen, der, um seine Freiheit zu beweisen, einem aller menschlichen Einzelkraft spottenden Strome entgegenschwimmen wollte, oder der sich aus demselben Grunde von einem Felsen, da, wo der Abgrund am tiefsten wäre, hinabzustürzen gedächte, d. h. also einem Selbstmörder, der ja auch weiss, dass er seinem Untergange entgegengeht. Denn jedes Auflehnen gegen das Bildungsgesetz führt früher oder später und entweder in der einen, oder in der anderen Weise zu einer Verstümmelung und Vernichtung unserer Persönlichkeit, daher auch zur Vernichtung aller Freiheit, insofern dieselbe mit dem Untergange der Individualität sich von selber aufhebt.

Nicht also in dem Auflehnen gegen das Bildungsgesetz, in der Hingabe an dasselbe muss die menschliche Freiheit bestehen; und so ist es auch. Das gewöhnlichste Alltagsleben liefert hierfür den Beweis. Nehmen wir z. B. an, dass ein Mensch, obgleich er wüsste, dass das Trinken eiskalten Wassers in erhitztem Zustande den Tod zur Folge haben könne, dennoch tränke, so erscheint derselbe, in solcher Auflehnung gegen sein besseres Wissen und das mit demselben verbundene Sittengesetz, nicht frei, sondern unfrei. Das Sittengesetz macht hier den Anspruch an sein Wollen, der augenblicklichen Befriedigung eines Bedürfnisses, höherer Rücksichten halber, zu widerstehen; indem er dennoch trinkt, zeigt er sich somit als der Sklave des augenblicklichen Dranges, seinen Durst zu löschen.

Gerade so verhält es sich mit den Ansprüchen, die das Bildungsgesetz an uns macht. Auch dieses will uns frei vom Augenblick, frei vom Zufall, frei von allem blos subjectiven Empfinden, Fühlen, Meinen und Urtheilen machen, und wir sind daher nur unfrei, wenn wir uns seinen Ansprüchen entziehen.

Aussprüche wie: „Wer überwindet, der gewinnt," oder wie: „Wer ewig strebend sich bemüht, den können wir erlösen", bezeichnen nichts anderes, als die volle Hingabe unseres Selbstes an die Forderungen des Bildungsgesetzes, welches gerade der Dichter des *Faust* sein ganzes reiches Leben hindurch und wie wohl kaum eine zweite Persönlichkeit der jüngsten Vergangenheit, als das sein Denken und Thun bestimmende Princip gewahren lässt. Im Mittelalter bezog sich jenes: „Wer überwindet, der gewinnt" nur auf die eine Seite unseres Daseins; künftig wird es sich auf das Leben von allen seinen Seiten, auf das Leben in allen seinen Verhältnissen beziehen.

In einem seinem Geiste nach freilich über das eigentliche Griechenthum bereits hinausweisenden *Hymnus an Zeus* von dem Stoiker Kleanthes (270 v. Chr.) sind ein paar Zeilen, die beweisen, wie schon damals eine Ahnung des Vorhandenseins und Wirkens eines durch die Geschichte gehenden unabänderlichen Entwickelungsgesetzes in der menschlichen Brust wohnte. Aber nicht nur dies. Der Inhalt jenes Hymnus ist auch beweisend für das bereits im classischen Alterthum aufdämmernde Bewusstsein von der Identität der Pflichten, die ein solches Gesetz den Menschen auferlegt, mit den Bedingungen ihrer Freiheit. Kleanthes singt:

»Also stimmtest du Alles zu Einem, das Böse zum Guten,
Dass in der weiten Natur ein ewiglich herrschend Gesetz sei,
Eines, dem unter den Sterblichen nur der Frevler entflieh'n will.«

Und später heisst es:

»Aber, o Zeus, du Wolkenumhüllter, der Blitze Gebieter,
Du, der Alles du giebst, mach' frei die Menschen von schwerem
Unsinn; scheuche hinweg von den Seelen den Nebel, o Vater,
Dass sie die Regel ergreifen, nach der Du gnädig und sicher
Alles regierest, damit wir, denen Du Ehre gegönnt hast,
Wieder Dich ehren.«

In einer gewissen Uebereinstimmung mit solchen philosophisch-poetischen Aussprüchen einer längst entschwundenen Zeit äussert der der Gegenwart angehörende Schopenhauer: dass die in der Natur treibende und wirkende Kraft, welche unserem Intellekt diese anschauliche Welt darstellt, identisch mit dem Willen in uns sei.*) Insofern Schopenhauer mit der von ihm angeführten „treibenden Kraft" nur das in der unbewussten Natur wirkende und bindende Gesetzliche gemeint haben kann, stimmen wir ihm vollkommen bei. Dieses Gesetzliche ist nichts anders, als eine Manifestation des Bildungsgesetzes, das sich im unbe-

*) Schopenhauer: *Ueber den Willen in der Natur.* (S. 129.)

wussten natürlichen Sein nicht anders zu äussern vermag, als eben in jener seiner allgemeinsten Form. Was aber in der unbewussten Natur, weil für sie kein Recht oder Unrecht existirt, das im voraus bindende Gesetz ist, das ist in der bewussten Natur das die freie Wahl ermöglichende Gewissen. Hätte Schopenhauer's pantheistischer Standpunkt, von welchem aus er die dem menschlichen Subjecte eingeborene Kraft freier Selbstbestimmung negiren musste, ihn nicht über das Gewissen und seine unleugbare Macht, den Einzelnen von „treibenden Naturkräften“ zu emancipiren, getäuscht, so hätte er mit uns zu denselben Consequenzen kommen müssen. Aber auch in seinem Sinne verstanden, trägt der von uns citirte Ausspruch mit dazu bei, abermals darzuthun, dass nur in der Einheit unseres Willens mit den im Weltall waltenden Gesetzen, seien deren Anforderungen natürlicher, oder idealer Art, eine Freiheit für den Menschen gefunden werden könne. —

Die rationelle Einheit endlich eines ewigen unabänderlichen Ganges der Dinge mit den Forderungen der freien Menschenseele drückt in ahnungsvoller Weise das tiefsinnige Bibelwort aus: „Alles was ist, ist recht.“ — Nämlich: wie auch der Einzelne abirre, die Bahn, auf der die Gesammtheit wandelt, führt doch an's Ziel. Oder: was sich auch vereinzelt Widerspruchsvolles und mit einer Weltordnung scheinbar Unversöhnliches ereigne, im Plane des Ganzen muss auch die Negation das Positive, muss auch das Verderbliche das Heilsame an den Tag fördern helfen. — Der unzerreissbare, wenn auch vielfach verhüllte und umwickelte Faden aber, an welchem sich die Ereignisse in einem, nach einem solchen unumstösslichen Plane verbundenen Zusammenhange aufreihen, ist eben das Bildungsgesetz.

Und wenn Goethe sagt:

»In unsers Busens Reine wohnt ein Streben,
Sich einem höhern, reinern, unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträthselnd sich den ewig Ungenannten«

so liegt auch hierin die Identität von Freiheit und einer, aus unabhängiger Erkenntniss und freier Liebe geborenen Nöthigung in die Bahnen, die das Bildungsgesetz die Menschheit, wie den Einzelnen, wandeln heisst.

Nachdem wir eine Reihe von Stimmen angeführt haben, die sich für unsere Anschauung vernehmen liessen, dürfte es nicht überflüssig sein, auch einen der Gegner derselben zu hören.

Buckle sagt: „Wir verwerfen sowohl das metaphysische Dogma von der Willensfreiheit, als das theologische von der

Vorherbestimmung."*) Es ist merkwürdig, dass er unmittelbar darauf mit den Worten fortfährt: „Die Handlungen der Menschen werden lediglich durch ihre Vergangenheit bestimmt." Er leugnet somit auf der einen Seite jede Vorherbestimmung und setzt auf der anderen Seite doch sofort an deren Stelle eine noch viel ärmlichere und beschränktere Prädestination, indem die von ihm betonte und das Loos der Menschheit, wie des Einzelnen bestimmende „Vergangenheit" nach seiner Weltanschauung gänzlich dem Zufall überlassen bleibt. Wir können uns mit einer solchen Ansicht um so weniger befreunden, als Buckle schliesslich die Statistik zum einzigen Maassstab der Beurtheilung des Ganges der Geschichte erhebt, ohne zu bedenken, dass die Resultate der Statistik, da diese Wissenschaft noch in ihren Anfängen verharrt, einerseits durchaus noch nicht als abgeschlossen anzusehen sind, während es anderseits nicht auf die grosse Masse der Individuen ankommt, sondern auf diejenigen, die die Menschheit von der Seite ihres, von ihren ersten Anfängen ununterbrochenen geistigen Fortschrittes repräsentiren. Buckle übersieht, dass die seit Jahrtausenden immer wieder auftauchenden Ideen einer menschlichen Freiheit und eines bestimmten Zieles, auf welches der Gang der Culturgeschichte unabänderlich hinführe, vollkommen berechtigte Ahnungen der menschlichen Seele sind, die eben so wenig mit Metaphysik, wie mit Theologie zu thun haben. Freilich werden beide häufig, je nach dem einen oder dem anderen Partei-Standpunkte, zu ausschliesslich oder zu extrem aufgefasst. In der Versöhnung beider entgegengesetzter Ansichten wird daher auch hier die letzte Wahrheit liegen. Eine solche Versöhnung kann aber nur erfolgen, indem wir eine Vorherbestimmung, wenn auch nicht in der widerwärtigen Form, die ihr eine beschränkte theologische Secte, durch die allen freien Willen aufhebende „Gnadenwahl", gegeben, so doch durch die Annahme eines Bildungsgesetzes zugeben.

Am deutlichsten zeigt sich die Undurchführbarkeit der Weltanschauung Buckle's in den Consequenzen, die sich daraus ergeben. So behauptet Buckle z. B., dass nur und ausschliesslich die Wissenschaften der Grund alles Fortschrittes und aller Civilisation seien. Hätte er hiermit Recht, so würden wir geschlagen sein. Denn wären die Wissenschaften die Ursache alles Fortschrittes, so würde aus ihnen auch alle Freiheit stammen und nicht — wie wir behaupten — aus einem Bildungsgesetze und unserem mit demselben identisch werdenden Willen. Nun wissen wir aber, dass Religion, Kunst und Wissenschaft nicht der Grund, sondern bereits das

*) Buckle: *Geschichte der Civilisation in England*, Band I, S. 17.

Resultat einer Entwickelung sind, wenn auch einer der frühesten Perioden derselben. Alle drei gingen, wie wir gesehen haben, aus dem Bedürfnisse hervor, die Widersprüche der dem Menschen eingeborenen idealen Anforderungen mit der Welt der Erscheinungen, sowie mit der Erfahrung zu vermitteln. In dieser inneren Nöthigung aber erkennen wir bereits die ersten Wirkungen des Bildungsgesetzes, welche daher nicht nur früher erfolgen, wie alle Wirkungen von Religion, Kunst und Wissenschaft, sondern auch als der letzte Grund alles menschlichen Fortschrittes erscheinen.

Schon in Beziehung auf ihren Ursprung behaupten also Religion, Kunst und Wissenschaft den gleichen Rang, und unsere Erfahrung, dass auch ihre Entwickelung gleich gewichtige Resultate für die menschliche Civilisation erzielt, bewahrheitet daher nur eine Forderung der Vernunft.

Buckle will den Vorzug, den er den Wissenschaften giebt, dadurch rechtfertigen, dass er sagt: die Religion habe schon darum keinen Fortschritt veranlassen können, weil sie stets dasselbe gelehrt.

Wir dürfen sagen, es sei nie etwas Ungeheuerlicheres behauptet worden. Während nicht nur wilde, sondern auch noch ziemlich civilisirte Völker, z. B. Phönizier, Mexicaner u. s. w., ihre Gottheiten durch Menschenopfer zu ehren glaubten, während selbst noch das Judenthum betete: „Herr, lass meine Feinde zu Schanden werden“, oder: „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, gebot das Christenthum die Feindesliebe und eine Verbrüderung aller Menschen, ohne Ansehen von Stamm und Volk; denn auch die Heiden und Barbaren sind Gottes Kinder. Dem hoch civilisirten Griechenthum gestattete seine Religion noch die Sklaverei; das Christenthum dagegen lehrte: die „Letzten werden die Ersten sein“ und vor Gott gelte kein Ansehen der Person, womit, sowie durch die Popularisirung und Verinnerlichung des Satzes: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“ die Sklaverei aufgehoben war.

Buckle ist aber nicht einmal klar über den Begriff der „Wissenschaft“, denn einerseits greift er die Metaphysik und alle speculative und spiritualistische Philosophie, als nutzlose und überflüssige Bestrebungen der Menschheit, auf das heftigste an und trennt sie auf diese Weise wieder von der Wissenschaft, andererseits aber rechnet er die schöne Literatur und Poesie mit in das Gebiet der Wissenschaft, während sie doch in das Gebiet der Kunst gehören. Die bildenden Künste und die Musik wiederum ignorirt er völlig, gleichsam als hätten dieselben niemals in irgend einer Beziehung zu den Fortschritten der Civilisation gestanden, während er von dem Inhalte der Religionen nicht viel mehr zu wissen scheint, als dass alle eine Gottheit und ein gott-

gefälliges Leben gelehrt haben. Welchen sittlich verschiedenen Werth aber ein solches göttliches Ideal und ein demselben wohlgefälliges Leben zu behaupten vermag, scheint ihm gänzlich zu entgehen.

Diese und ähnliche Unklarheiten bringen Buckle eben zu Aussprüchen, wie der oben von uns gerügte, dass die Moral der Religionen, von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart, keinerlei Fortschritte gemacht habe.

Nicht ganz so unhaltbar, aber doch höchstens nur relativ wahr ist es, wenn er sagt: dass allein aus der durchschnittlichen wissenschaftlichen Aufklärung eines Volkes der Standpunkt seiner Civilisation hervorgehe. — Wäre die durchschnittliche wissenschaftliche Aufklärung eines Volkes wirklich in allen Fällen der einzige Maassstab seiner Civilisation, so müsste die Cultur der Griechen und Römer ein weit grösseres Uebergewicht über diejenige der Israeliten behauptet haben, als dies in Wahrheit geschehen. Dieses Uebergewicht war im Gegentheil so wenig ein überall vorhandenes, dass man, wenn man Humanität als den wahren Maassstab aller Civilisation gelten lässt, sogar behaupten kann, die Civilisation der Israeliten habe in mancher Beziehung die der Griechen und Römer übertroffen.

Es ist z. B. bekannt, dass die Sklaverei bei den Israeliten so milde Formen annahm, dass das Verhältniss des Knechtes zum Herrn ein ganz patriarchalisches wurde, und zwar in dem Grade, dass es selbst nichts Ungewöhnliches war, dass der Knecht seines Herrn Tochter zur Frau erhielt. — Vergleichen wir damit die Sklaverei bei den Griechen und Römern, wo jede Verbindung des freien Bürgers mit einem Sklaven durch Heirath unmöglich gewesen wäre, wo der Sklave allein die Lasten, der Herr allein die Freiheit und den Genuss des Daseins ihr Eigenthum nannten, so erkennen wir den ungeheuren Abstand der griechischen und römischen von der israelitischen Sklaverei. Die den Israeliten aus ihrer Religion erwachsende Civilisation offenbart sich aber nicht allein hierin. Die Ehe und damit die Stellung der Frau, obgleich die letztere, wie bei allen Orientalen, die Sklavin des Gatten war, zeigen sich in einem höheren und reineren Lichte, wie bei den Griechen; die unnatürliche Knabenliebe, die selbst die griechischen Dichter besungen, war den Israeliten unbekannt.

Aber nicht nur ihr Familienleben zeigt eine grössere Innigkeit und eine reinere und strengere Form, wie die des classischen Weltzeitalters, sie dürfen auch auf dem Gebiete der Kunst den Vergleich mit Griechen und Römern nicht scheuen. Die bildende Kunst konnte natürlich bei ihnen zu keiner Entwickelung kommen, weil ihnen ihre Religion verbot, sich ein Bild oder Gleich-

niss (d. h. Symbol) von Gott zu machen. In der Poesie dagegen dürfen sie sich mit den Griechen messen, während sie die Römer entschieden durch ihre dichterischen Leistungen übertreffen. Die tiefe Symbolik und Poesie der Genesis und die dichterische Erhabenheit der Psalmen behaupten denselben ewigen und unerreichbaren Werth, wie Homer, und idyllische Erzählungen, wie die von Joseph oder Ruth, heroische Ueberlieferungen, wie die von Athalie, Esther, Judith, Jephtha, Josua, oder Judas Maccabäus zeigen, dass es ihnen auch an epischer Begabung nicht mangelt. Die hohe Lyrik und der dithyrambische Schwung der Propheten endlich übertreffen alles, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete geleistet.

Wir haben ferner allen Grund anzunehmen, dass sie auch in der Musik die Griechen übertroffen haben, wie dies schon aus den von ihnen gedichteten und auf Mitwirkung der Musik, sowohl ihrer Stimmung als Bestimmung nach, so entschieden berechneten Psalmen hervorgeht. Nicht weniger aber aus der praktischen Anwendung einer, wenn auch noch in ihren Anfängen verharrenden musikalischen Vielstimmigkeit, für die uns besonders der *Parallelismus* der Psalmenverse, welcher sehr stark auf einen alternirenden Gesang verschiedener Chöre oder Halbchöre zu schliessen berechtigt, sowie die Natur und Zusammenstellung der dabei mitwirkenden Instrumente zu sprechen scheint. —

Wenn nun schon dieses eine Beispiel — das uns der Vergleich des Gottesstaates der Israeliten mit den, in den Wissenschaften entschieden Höheres leistenden Griechen und Römern lieferte — die Unhaltbarkeit von Buckle's Paradoxien beweist, so mag man ermessen, einen wie geringen historischen Werth dieselben überhaupt beanspruchen können. Treffen doch seine Voraussetzungen nicht einmal bei den Griechen zu, bei denen sich bekanntlich Philosophie und Naturwissenschaften gerade erst am Ausgange ihrer Entwickelung, die zugleich das Zeitalter des Verfalles des griechischen Culturlebens darstellt, zu höherer Freiheit und bestimmteren Resultaten erheben, um auch dann noch nur das Eigenthum einzelner bevorzugter Geister zu bleiben. Wo bleibt aber, einer solchen Thatsache gegenüber, die durchschnittliche wissenschaftliche Aufklärung, die Buckle bei hoch civilisirten Völkern voraussetzte! —

Die Civilisation der Griechen ist nicht eine Folge des Auftretens ihrer Wissenschaft, sondern ihre Wissenschaft ist umgekehrt das Resultat ihrer ganzen übrigen Entwickelung. Als hohe sittliche Kraft und die reinste Vaterlandsliebe das kleine Griechenvolk befähigte, die Weltmonarchie der Perser vor sich niederzuwerfen, als ein Aeschylos und Sophokles dichteten und ein

Phidias seinen *Zeus* schuf, als der griechische Staat auf der Höhe seiner Entwickelung stand und Ehrfurcht, Zucht und Sitte vor allem Grossen, Guten und Schönen darin walteten, verweilte die griechische Wissenschaft noch in ihren Anfängen; auf ihrem Gipfel erblicken wir sie erst, da Zucht und Sitte verschwinden, da die Götter nichts mehr galten, da sich eine männliche ernste Demokratie in eine von Aristophanes gegeisselte volksspeichelleckerische Demagogie verwandelte, da Vaterlandsliebe so sehr abhanden gekommen, dass das Ausland die sich einander zerfleischenden Stämme des Griechenvolkes als seine sichere Beute ansah und Sokrates den Giftbecher leeren musste. —

Auch das geschichtliche Auftreten mancher Männer der Wissenschaft beweist, dass die Wissenschaften weder immer, noch die alleinige Ursache des menschlichen Fortschrittes sind. Dies lehrt z. B. ein Vergleich des Erasmus von Rotterdam und selbst Reuchlin's, oder Ulrich's von Hutten mit dem Glaubensmanne Luther. Erasmus dachte nicht daran, wie aus Strauss'ens *Ulrich von Hutten* hervorgeht, der alten Kirche oder dem Papste ihr Ende zu bereiten und sagte sich förmlich und feierlich, wie Luther und Ulrich von Hutten in solchem Sinne auftraten, von diesen beiden los. Dass aber in Luther das Wissen der Humanisten seinen hervorragendsten Vertreter gefunden, wird wohl Niemand behaupten. Selbst sein Freund Melanchthon war ihm in dieser Beziehung weit überlegen, geschweige denn Erasmus von Rotterdam und Ulrich von Hutten. Trotzdem sagt der für den letzteren begeisterte Strauss, dass wir keinem von beiden die Reformation verdankt haben würden. Er meint, dass der Humanismus zwar weitherzig, aber auch mattherzig gewesen sei, wie wir an niemand deutlicher sehen könnten, als an Erasmus, der nimmer die Umbildung der Zeit durchgesetzt haben würde. Hierzu habe es der weder nach rechts, noch nach links sehenden Kraft eines Luther bedurft. Der Humanismus sei der breite spiegelnde Rhein vor Bingen, dessen Strömung sich erst wieder verengen, vertiefen und verstärken müsse, um sich die Strasse durch das Gebirge nach dem Meere zu bahnen. — Wir dürfen dem hinzufügen, dass ohne Luther die humanistische Bildung auch in Deutschland den Weg eingeschlagen haben würde, den wir sie im 16. Jahrhundert in Italien einschlagen sehen, welches ja die Früchte der humanistischen Studien am reichlichsten, sowohl in der Kunst und Literatur, wie in der Wissenschaft und dem Culturleben, reifen sah, ohne dass doch dadurch die Welt vom Geistesjoche Roms jemals wäre befreit worden.

Nicht also ausschliesslich die Wissenschaften, ebenso wenig aber Religion und Kunst für sich allein haben die Menschen frei

gemacht von den Banden des Ueberkommenen, der Traditionen, der Vorurtheile, oder von den Hindernissen, die in unserer Natur und Organisation liegen. Wenn es nun auch nicht zu leugnen ist, dass Religion, Kunst und Wissenschaft von jeher mächtige Hebel der Civilisation und der Cultur gewesen sind, so sind doch für alle auch Momente gekommen, in denen sie eine fast culturfeindliche, oder auf Abwege leitende Stellung eingenommen haben. Wir erfahren daher abermals in überzeugender Weise, dass die Freiheit unserem Geschlechte aus anderen Einwirkungen erwächst; aus jenen Einwirkungen nämlich, in welchen uns die Lebensäusserungen eines geheimnissvoll waltenden Gesetzes entgegentreten. Um so freudiger dürfen wir daher wiederholen, dass eine Uebereinstimmung unseres Willens mit dem Bildungsgesetze, d. h. unsere Uebereinstimmung mit dem jedesmaligen und im Bildungsgesetze wurzelnden fortgeschrittensten Zeitbewusstsein, das sich im Individuum als Gewissen ankündigt, identisch sei mit dem Freiwerden von uns selbst und von Vorurtheilen.

Wer uns eine solche Ueberzeugung mit dem Einwurfe bestreiten wollte, dass wohl Religion und Kunst — die eine, indem sie zum Mittel der Befriedigung der Herrschgelüste einer Priester- oder Militairkaste herabgewürdigt wurde, die andere, indem sie in eine extreme Manier, oder in Unsittlichkeit ausartete — den Fortschritt hätten hemmen können, nie aber die Wissenschaft, den verweisen wir auf die beiden entscheidendsten Krisen im Gange der Culturgeschichte.

Dass nicht die Humanisten, sondern ein Mann wie Luther den Uebergang aus dem Mittelalter in die Neuzeit bewirkt habe, erwähnten wir bereits. Wenn auch die wissenschaftlichen Entdeckungen im Weltraume, die mit den kirchlichen Lehren in Widerspruch standen, den Boden für die Reformation mit vorbereiten halfen, so waren sie doch nicht im Stande gewesen, den Hauptstoss gegen das stolze Gebäude der römischen Kirche zu führen. Wenigstens kommen sie zu keinerlei ausgesprochener Mitwirkung im Gemüthe und in den Thaten eines Huss, Luther, Melanchthon und Zwingli. Ebenso wenig vermochte alle wissenschaftliche Bildung des classischen Weltzeitalters die, beim Ausgange der griechischen sowohl, wie der römischen Entwickelung, in Entartung verlorene und zum Stillstand gekommene Cultur wieder in Fluss zu bringen, oder den Uebergang aus einer, der nüchternen Realität und der Ausbeutung des Sinnengenusses müde gewordenen Menschheits-Epoche in ein Zeitalter der Wiederaufrichtung der Ideale zu finden.

Die Wissenschaften haben aber nicht nur einen zeitweise eingetretenen Stillstand der Culturentwickelung nicht zu überwinden

vermocht, sondern sie sind derselben, ebenso wie auch Religion und Kunst, mitunter sogar hemmend entgegengetreten. Wie oft ist z. B. die Wissenschaft die fanatische Gegnerin von noch nicht hinreichend begründeten wissenschaftlichen Hypothesen geworden, und zwar nur aus dem Grunde, weil dieselben zuerst in den Köpfen von Laien und Dilettanten und nicht in der Zunft auftauchten. Demungeachtet zeigten sich jene Hypothesen häufig als divinatorische Ahnungen des Wahren und wären, bei geringerer Engherzigkeit der Männer der Wissenschaft, weit früher zu ihrem Triumphe gelangt.

So ist z. B. Goethe's *Morphologie*, in welcher die Gegenwart die Grundlage eines ganzen Zweiges der modernen Botanik anerkennt, von des Dichters wissenschaftlichen Zeitgenossen geradezu bespöttelt, oder ignorirt worden. So haben die Naturforscher einen Alexander von Humboldt, die Philologen einen Welcker, oder Jakob Grimm halbe Dilettanten gescholten und gelegentlich wie solche behandelt, weil sie sich unterfingen, die Wissenschaften popularisiren und an die Stelle blosser Fachgelehrsamkeit ein grosses Gesammtbild, einerseits der Natur, andererseits des classischen Alterthums und unserer germanischen Vorzeit, setzen zu wollen.

Wie sehr sich endlich auch die Wissenschaft missbrauchen lässt, zeigen Sophistik und Casuistik. Letztere lässt das geschriebene Recht „wie eine ewige Krankheit von Geschlecht zu Geschlecht sich forterben", jene diente nicht nur den wissenschaftlich gebildeten Jesuiten, sondern auch ganzen philosophischen Schulen, z. B. in der Zeit des römischen Verfalles, als Vertheidigerin egoistischer Tendenzen und der Lüge und verdichtete somit die Finsterniss. — Wie haben sich endlich die Wissenschaften unter einander gehemmt! Die Naturforscher und Männer einer einseitigen Empirie blicken noch jetzt zum Theil (wie auch Buckle in seinem Buche) mit souverainer Verachtung auf die Philosophie und Speculation, während die letztere doch so häufig im voraus gefunden, was auf dem Wege der Erfahrung erst langsam nachhinkend ebenfalls für wahr erkannt wurde. Umgekehrt blickten vor nicht langer Zeit noch viele Philosophen mit souverainer Verachtung auf die Naturwissenschaften, die sich nicht zur Höhe der Idee zu erheben vermöchten, sondern am Stoffe kleben blieben u. s. w.

Anhänger Buckle's werden antworten, dass die Wissenschaft nicht verantwortlich sei für kurzsichtige, oder sie missverstehende Ausleger und Zeiten. Dann dürfen sie aber auch die Religion nicht, wie es Buckle thut, für eben dieselben kurzsichtigen, oder sie missverstehenden Ausleger und Zeiten verantwortlich machen.

Bei der Einseitigkeit der Buckle'schen Anschauungen ent-

geht ihm überhaupt der eigentliche Reichthum der historischen Entwickelung. So standen bis zu einem gewissen Grade im griechischen Alterthum Staat, Wissenschaft und Religion unter dem Einfluss der Kunst; so im Mittelalter: Staat, Wissenschaft und Kunst unter dem Einfluss der Religion; so in der Neuzeit: Staat, Kunst und Religion unter dem Einflusse der Wissenschaft und der durch sie gewonnenen praktischen Resultate. — Buckle, als ein ächtes Kind seiner Zeit, verwechselt aber diesen jetzt gerade vorwaltenden Einfluss mit einem überhaupt und ausschliesslich durch die Wissenschaften bedingten Fortschritt der Civilisation. Sein Landsmann Macaulay lässt in dieser Beziehung einen weit freieren Blick gewahren. Derselbe sagt in seiner *Geschichte Englands* mit Recht, dass etwa vom 3. bis zum 9. Jahrhundert n. Chr. die Klöster die alleinigen Stätten der Cultur und, ebensowohl wie die Kirche, die eigentlichen Ausgangspunkte aller Civilisation gewesen sein.*) Ein Jahrtausend beinahe hat sich also die Civilisation nicht nur ohne die Wissenschaften weiter entwickelt, sondern die Religion ist in dieser Zeit zugleich die Bewahrerin und Vermittlerin der Wissenschaften gewesen, und wenn diese selber auch in dieser Zeit keine Fortschritte machten, so machte doch die Civilisation in derselben Zeit Fortschritte, und zwar ganz ungeheure; denn die damals noch nicht, wie später, durch Herrschsucht und Ueppigkeit geschändete Kirche verbreitete die grosse demokratisch christliche Idee, dass alle Menschen und alle Völker Brüder und gleich vor dem Weltgeist seien; eine Idee, zu der sich weder die Wissenschaft je vorher erhoben, noch die sie im Stande gewesen wäre, in der Weise der Religion zu popularisiren.

Wäre nun, wie Buckle will, der durchschnittliche Standpunkt der Aufklärung zu allen Zeiten allein bezeichnend für den Fortschritt gewesen, so stünde es mit dem Griechenthum und dem Alterthum weit schlechter, als mit dem so viel geschmähten frühen Mittelalter, in welchem doch schon Humanitätslehren Volkseigenthum geworden waren, von deren Verständniss das Alterthum noch weit entfernt geblieben. — Auch hätte Goethe, falls Buckle's Theorien wahr, seinen Mephisto im *Faust* wohl kaum von den Männern der Wissenschaft in ihrer zünftigen Gestalt sagen lassen dürfen:

»Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht fasst, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht.«

---

*) Macaulay: *Geschichte Englands* I, S. 15—19.

Doch trösten wir uns. Standpunkte von der Einseitigkeit Buckle's, nicht weniger aber auch der entgegengesetzte, werden bald überwundene Standpunkte in einem Zeitalter sein, in welchem es sich jetzt schon ankündigt, dass in nicht mehr fernen Tagen die Wissenschaft, und zwar sowohl in ihrer philosophischen, wie naturwissenschaftlichen Form, die Religion, und zwar sowohl in ihrer kirchlichen Gestalt, wie im Leben, und die Kunst, und zwar sowohl in ihren populären, wie idealsten Offenbarungen einander als gleichberechtigte Geistesmächte, so wie als gleich wohlthätige Förderinnen der Civilisation anerkennen und respectiren werden.

Aus dem bisher Gesagten, obwohl wir uns darin auf eine nur oberflächliche Prüfung der Theorien Buckle's beschränkt sahen, ging doch bereits ein bedeutsames Resultat für uns hervor. Wir haben nämlich daraus erfahren, dass, so mächtig auch Religion, Kunst und Wissenschaft auf die Civilisation eingewirkt haben, es doch keiner von ihnen möglich gewesen sein würde, den culturgeschichtlichen Fortschritt in ununterbrochener Continuität zu erhalten. Das Bildungsgesetz allein, das, wenn alle Fortsetzung des von der Menschheit betretenen Weges versperrt schien, oder Stockungen eintraten, neue ungeahnte Bahnen erschloss, war hierzu im Stande.

Buckle's Irrthümer sind nur aus seinem Subjectivismus, der grossen Krankheit unserer Zeit, zu erklären. Bei einem Engländer, einem, objectiven Anschauungen sonst so zugänglichen Charakter, ist dies doppelt auffallend. Er repräsentirt aber freilich sein Volk nicht von der Seite seines die Majorität desselben kennzeichnenden objectiven Realismus, sondern er gehört zu den seltenen Ausnahmen, die den englischen Realismus in dessen subjectiver Form vertreten. — Der Subjectivismus beurtheilt alle Dinge nur tendenziös, erblickt sie nur unter dem Gesichtspunkte eines besonderen Parteistandpunktes, eines besonderen Bekenntnisses. Alle diese Kennzeichen, so wie auch die, mit einer subjectiven Weltanschauung verknüpfte leidenschaftliche Voreingenommenheit gegen andere, als die eigenen Ansichten, treffen bei Buckle zu.

Hieraus geht bezüglich der Typen hervor, dass, von allen Formen, in denen dieselben möglich sind, der Subjectivismus, sei es in der Welt des Realen, oder Idealen, einer reinen Anschauung des Bildungsgesetzes am fernsten steht; dass sich dagegen der Realismus und der Idealismus in ihrer objectiven Form einem reinen Gewahrwerden der Wirkungen des Bildungsgesetzes bereits um ein bedeutendes nähern. Der Standpunkt der Persönlichkeit jedoch ist erst derjenige, welcher, soweit dies

für menschliche Beschränkung möglich, die in jedem der verschiedenen Zeitalter weiteste Ueberschau des, durch das Bildungsgesetz bedingten Ganges des culturgeschichtlichen Fortschrittes, so wie der dem Einzelnen daraus erwachsenden Pflichten zulässt.

Auch hierin liegt ein abermaliger Beweis für die Identität des Bildungsgesetzes und des Begriffes der menschlichen Freiheit. Sehen wir doch nun, dass nur die Unfreien nicht im Stande sind, die von unserem Gesetze vorgeschriebenen Wege zu wandeln, während die Freien nur darum diesen Namen verdienen, weil sie jene Bahnen aus eigener Ueberzeugung und freier Wahl zu den ihren machen.

Bei einer solchen Stellung des Subjectivismus und Objectivismus zu unserem Gesetze, bei den Verhältnissen ferner der mit ihnen, oder mit der Verschmelzung beider zusammenhängenden Typen zu dem, durch das Bildungsgesetz bedingten culturgeschichtlichen Fortschritt, bei der Stellung endlich der Typen wiederum zur Kunst und Kunstgeschichte überkommt uns hier schon eine Ahnung von der entscheidenden und unermesslichen Bedeutung des Bildungsgesetzes für den gesammten Entwickelungsgang der Kunst. Diese hohe Bedeutung geht bereits daraus hervor, dass auch in der Kunst nur ein Wandeln auf den durch das Bildungsgesetz vorgeschriebenen Bahnen, oder eine entweder unbewusste oder bewusste Hingabe an den Geist dieses grossen Gesetzes zur Freiheit führt, d. h. eins ist mit dem Freiwerden des Künstlers und seiner Schöpfung vom Zufälligen und Unwesentlichen. —

Bleiben wir, um dies darzuthun, vorerst im Allgemeinen. Es ist bekannt, dass in der bildenden Kunst schon allein die Nöthigung des Künstlers, sich auf die Grenzen bestimmter und im voraus gegebener Räumlichkeiten einzuschränken, mitunter zu den genialsten Schöpfungen und geradè zu Einfällen von einer Freiheit und Anmuth geführt hat, zu denen derselbe ohne einen solchen scheinbaren Zwang wahrscheinlich nie gekommen wäre.

In immerwährender Wiederholung begegnen wir einer solchen Nöthigung bei *Giebelfeldern*, *Metopen*, *Friesen*, ferner in *Kuppeln*, *Halbkuppeln*, *Nischen*, *Zwickeln*, *Spitzgiebeln*, *Spitzbogen*, *Rundbogen* u. s. w. — In einzelnen Fällen dagegen wird sie durch die besondere Form dieser oder jener nur einmal existirenden Localität, oder durch den Wunsch des Bestellers, diesen oder jenen besonderen Raum zu schmücken, bewirkt. Den gegebenen Bedingungen der letzteren Art verdanken wir z. B. in der Architektur das *Erechtheion*. Hier finden wir die im voraus gegebene Nöthigung des Künstlers in der Aufgabe: verschiedene Heiligthümer, deren jedes einen besonders würdigen Platz forderte, in ein und

demselben Gebäude zu vereinigen und das von ihm zu errichtende Bauwerk auf einem unebenen und aufsteigenden Terrain aufzuführen. Wie schwierig es war, bei solchen Bedingungen ein Werk der Baukunst zu schaffen, das nicht den Stempel der ihm durch die Oertlichkeit gewordenen Beschränkung trug, wird selbst dem Laien einleuchten. — Nun ist es aber bekannt, dass gerade dieser kleine Tempel nicht nur vollkommen organisch erscheint, sondern auch vorzugsweise den Eindruck freiheitlicher künstlerischer Gestaltung hervorruft, so dass er als eines der originellsten und doch zugleich vollkommensten Bauwerke des gesammten classischen Alterthums gelten kann. — Ein Beispiel dieser Art aus der Malerei liefern uns Raphael's Arbeiten für die Päpste Julius II. und Leo X. Hier waren dem Künstler gewisse Einschränkungen durch bestimmte Raumflächen, die ihrerseits wieder durch die besondere Localität des *Vatican's* bedingt wurden, im voraus vorgeschrieben. Die Ausmahlung der *Stanzen* und *Loggien* dieses Gebäudes zeigt uns demungeachtet die Phantasie des Meisters in so freier Entfaltung, wie sie uns kaum in seinen Staffeleibildern, in denen Gegenstand und Umfang seiner Arbeiten völlig von ihm selbst abhingen, entgegentritt. Der unermessliche Reichthum der Schöpferkraft Raphaels in freien und leichten Spielen der Phantasie offenbart sich gerade nirgend in so überraschender Weise wie an den Pfeilern und Wänden der Loggien, oder wie an den dreizehn Kuppelgewölben, welche dieselben bedecken. — Aehnliche Erfahrungen machen wir an den Gemälden, mit denen Cornelius die Plafonds, Halbkreisflächen, Gewölbe, Zwickel und Lünetten in der Münchener *Glyptothek*, und in den Logen der dortigen alten *Pinakothek* schmückte. Kaum irgendwo sonst bewegt sich der Meister mit gleicher Freiheit, Anmuth und Grazie wie hier, wo dem Walten seines Genius durch die gegebene Localität im voraus gewisse Grenzen gezogen waren.

Wir sehen also, neben den Gesetzen, die in der Kunst selbst ruhen, sogar Beschränkungen von aussen den Künstler nicht nur nicht hemmen, sondern ihm, indem sie seine Phantasie zu aussergewöhnlichen Anstrengungen anspornen, erst die volle innere Freiheit gewähren. Ja, wir können sagen — besonders wenn wir weniger an Genie's wie Raphael, und Cornelius, als an geringere Talente denken — dass dieselben ohne derartige wohlthätige Begrenzungen häufig in's Grenzenlose schweifen, d. h. von ihrer Subjectivität und zufälligen Stimmung beherrscht werden und daher unfrei sein würden.

Dasselbe gilt von Bestellungen zu bestimmten Terminen, und diese sind gerade für den Musiker und Dichter häufig eine wohlthätige Nöthigung. Auch sie können einerseits vor einer

allzu grossen Ausbreitung der künstlerischen Subjectivität schützen, während sie den Künstler andererseits, sowohl durch den gegebenen Gegenstand, wie durch das Fertigwerdenmüssen zur bestimmten Stunde, häufig über sich selbst erheben, d. h. von dem, was ihn im eigenen Selbst sonst hemmt und bindet, befreien.

Viel bedeutsamer noch für den Durchbruch des Künstlers zur wahren Freiheit sind natürlich die in seiner eigenen Kunst ruhenden Gesetze. Am entscheidendsten sind sie aber für den Musiker, weil dieser, wie wir wissen, das Gesetz nicht in einer ihn umgebenden Natur vor Augen hat. Er vermag daher nur frei von den Beschränkungen, Verdüsterungen, oder Verirrungen, zu denen den Menschen ein schrankenloses Walten seiner Subjectivität führt, durch die ewigen formalen und stylistischen Gesetze seiner Kunst zu werden. Um so mehr, da ja die Musik die, einem subjectiven Ausdruck den weitesten Spielraum gewährende Kunst ist und der Musiker hierdurch schon der Verführung ausgesetzt wird, seine Launen und Stimmungen allzusehr Herr über sich werden zu lassen. Die stylistischen und formalen Gesetze der Musik aber entwickeln sich, wie die aller Kunst überhaupt, Hand in Hand mit der aus dem Bildungsgesetze resultirenden Entwickelung. Daher dürfen wir z. B. in der Tonkunst einen schön proportionirten und melodischen Umriss, so wie eine künstlerisch-rhythmische Gliederung bereits im classischen Alterthum voraussetzen, dem es, als dem Weltzeitalter des Realismus, vorzüglich auf einfache und übersichtliche Schönheitsgestaltung ankam. Den polyphonen Gesang dagegen, der, schon durch die wechselnden und sich immer mehr häufenden Eintritte seiner Stimmen, das Element einer fortwährend sich steigernden Erhebung oder Bewegung in sich trägt, finden wir erst im Mittelalter, als in dem, seine Blicke nach oben richtenden Weltzeitalter des Idealismus. Die dramatische Form endlich und die in ihr zu verwirklichende Lösung der Conflicte entgegengesetzter Welten und Charaktere gelangt in Musik und Poesie erst in der Neuzeit, und zwar eben, weil diese das Zeitalter der Conflicte und Verschmelzungen entgegengesetzter Weltanschauungen ist, zu einer wahrhaft freien Entfaltung. Aus demselben Grunde entwickelt die Musik auch erst im 17. und 18. Jahrhundert die Sonatenform, in der es sich ebenfalls um die Versöhnung und künstlerische Verschmelzung entgegengesetzter Motive und Stimmungen handelt.

Wenn daher in der Emancipation von aller Kunstform diese oder jene Schule in der Tonkunst die Freiheit erblickt, so begiebt sie sich gerade durch Proclamirung eines solchen Principes in die Sklaverei des Götzen der Unfreiheit. Dergleichen ist nur aus der Verblendung zu erklären, dass das Individuum ein

Gewährenlassen seiner Liebhabereien, Launen, Stimmungen und Tendenzen für Freiheit nimmt, während diese ihn doch in Wahrheit nur beherrschen und nicht über einen gewissen beschränkten Gefühlsumkreis hinauskommen lassen. Das Individuum setzt hier sich und seine Eintagscultur an die Stelle der Cultur von Jahrtausenden, setzt seine Instincte an die Stelle ewiger Wahrheiten, wie sie sich im Kunstgesetze manifestiren. Was aber in unbewussten Geschöpfen recht ist, der Instinct, weil er hier alles ist, ist es nicht beim Menschen, dessen unwesentlichste Seite er nur ausdrückt. —

Aeusserste Strenge während ihres künstlerischen Schaffens gegen sich selbst und innigste Verschmelzung von Form und Inhalt im Kunstwerke finden wir bei allen grossen Tondichtern. Wie streng musste Mozart in letzterer Beziehung gegen sich selber verfahren sein, wenn er dem Kaiser Joseph auf seine Bemerkung über die *Entführung:* „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart," antworten durfte: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig sind."*)

Niemand änderte und feilte, mit anderen Heroen der Tonkunst verglichen, mehr wie Bach und Beethoven, obwohl beide als die Repräsentanten einer freieren künstlerischen Richtung ihren Zeitgenossen gegenüberstehen. Bach's Schöpfungen insbesondere können als schlagende Beweise dafür gelten, dass, mit der erhöhten Ausbildung und vermehrten Beweglichkeit der Glieder eines künstlerischen Organismus, d. h. mit seiner wachsenden Freiheit, auch die Strenge unüberschreitbarer und das Ganze zu einer idealen Einheit verknüpfender Gesetze wächst, und dass jene eben nur durch diese ermöglicht wird. Kein Meister vor oder nach Sebastian Bach zeigt eine der seinigen vergleichbare Emancipation der musikalischen Stimmen von einander. Aber noch mehr. Wie sich überhaupt alle Harmonie bei ihm sofort in eine Gliederung auflöst, so dass unsere modernen *Füllstimmen* für ihn so gut wie nicht existirten und kein Eintritt bei ihm zufällig oder unmotivirt genannt werden kann — wie daher auch seine Stimmen, gleich ebenso vielen musikalischen Individuen, ihr wundersam

---

*) Diese, wie Otto Jahn berichtet, (s. dessen *Mozart* I, 650) völlig authentische Anekdote ist früher auch mit der ersten Aufführung des *Figaro* in Verbindung gebracht worden. Jedenfalls war Mozart's Antwort, wenn man sie auf den *Figaro* bezieht, noch schlagender; denn dieses ewige Muster einer nicht nur komischen, sondern zugleich einer in einem idealen Sinne heiteren Oper bewahrheitet mehr noch, wie die Entführung, den Ausspruch: keine Note zu viel oder zu wenig. Demungeachtet besitzen wir kein zweites Werk dieser Gattung, dass uns in gleichem Maasse, wie der *Figaro*, durch Freiheit wechselnder Bewegung, Stimmung und Ausdrucks zu bezaubern und hinzureissen vermöchte.

verschlungenes und doch durchsichtiges Tongewebe bis zur letzten Note mit Staunen erregender Consequenz fortspinnen, so ist er zugleich auch der Meister, bei dem die *Mittelstimmen* in allen Fällen dieselbe Bedeutung und Freiheit der Bewegung behaupten, wie der *Discant* und *Bass*; ja bei dem sich, neben den Vocalstimmen, selbst die einzelnen Instrumente des Orchesters als gleichberechtigte musikalische Individuen vernehmen lassen, so dass sie nur in den seltensten Fällen zu blossen *Tutti*-Wirkungen, d. h. zu einer nur quantitativen Steigerung der Tonmasse verwandt werden. Wir sehen also auch hier strenge Gebundenheit im Allgemeinen sich mit einer bis dahin unerhörten Freiheit im Besonderen paaren.

Wie in der Musik ist es in den anderen Künsten. Erst wenn der Bildhauer, anatomisch vorgehend, sich der Anordnung und Stellung aller Theile des Knochengerüstes seiner Gruppen und Figuren völlig bewusst geworden, oder nachdem er das vorausgesetzte Skelet derselben aller Bedeckung, durch Gewandung, Fleisch und Muskeln, entkleidet und hiermit das in allem Geschaffenen sich offenbarende unabänderlich Gesetzliche festgestellt hat, gelangt er dazu, jenen verborgenen innern Kern mit den Wellenlinien seiner Umrisse in entzückender, weil nunmehr erst auf Wahrheit gegründeter Freiheit zu umspielen.

Wie nun aber das Bildungsgesetz im Leben auf jeden Einzelnen durch das Gewissen wirkt, so ist es auch in der Kunst. Auch die in der Kunst waltenden Gesetze, auf die wir soeben hingewiesen, wirken im Gemüthe des Künstlers in der Form des Gewissens, und auch die Anforderungen dieses künstlerischen Gewissens werden, je nachdem der durch das Bildungsgesetz veranlasste Entwickelungsgang der Kunst einer weiter fortgeschritteneren Periode angehört, immer gesteigerte und höhere sein. Das künstlerische Gewissen will, ebenso wie das moralische, den Künstler frei von sich selber machen. Darum fordert es von ihm völlige Selbstentäusserung zu Gunsten des von ihm behandelten Objectes, Selbstentäusserung dem seine Seele erfüllenden Ideale zu Liebe.

Wenn Goethe in der zweiten Bearbeitung seines *Götz* den von ihm mit subjectiver Vorliebe behandelten Charakter der Adelheid, zu Gunsten der Hauptperson, einschränkte, oder selbst in kleinen Gedichten längere Zeit hindurch einzelne Worte offen liess, so war es sein künstlerisches Gewissen, welches organische Proportionen, oder Einheit der Stimmung und des Ausdruckes forderte, das ihn hierzu trieb. Wenn Mozart noch auf seinem Sterbebette am Requiem — Raphael als ein Sterbender an der Transfiguration fortarbeiteten, so war es ihr, bis zum letzten Hauche in

ihnen in voller Wirksamkeit bleibendes künstlerisches Gewissen, welches ihnen die Kraft verlieh, das zurückbleibende Werk noch so weit fortzuführen, dass das darin ihrer Seele vorschwebende künstlerische Ideal zu einem nicht mehr zweifelhaften künstlerischen Ausdruck gelangte. — In gleichem Sinne wirkte das künstlerische Gewissen in Beethoven und Schiller, als der eine sich bei seinem *Fidelio*, der andere bei seinem *Wallenstein* zu verschiedenen mühsamen Umgestaltungen und Umarbeitungen gedrungen fühlten.

Der gewissenlose Künstler freilich ist immer gleich fertig; aber er hat auch seinen Lohn dahin, denn seine Arbeiten versinken mit der Zeit, der sie angehörten. Die Arbeiten des Künstlers dagegen, dessen Gewissen stets rege ist, sind immer auch zugleich die Schöpfungen des Genius und stehen als ebenso viele Denksäulen oder Marksteine auf jener Ruhmesstrasse, welche das Bildungsgesetz denjenigen, die seiner Wirkungen würdig geworden, erschliesst.

Wie stark das künstlerische Gewissen in einem Meister wie Felix Mendelssohn entwickelt war, hatten wir wiederholt zu erfahren Gelegenheit. So äusserte Mendelssohn einmal, wie aus des Autors, seines damaligen Schülers, unmittelbarer Aufzeichnung seiner Worte hervorgeht: „Wir haben, wenn uns ein musikalischer Gedanke kommt, nicht danach zu fragen, ob derselbe originell sei oder nicht. Ist das musikalische Motiv nicht durch ein absichtliches Wollen oder Reflectiren entstanden, sondern eine Eingebung und innere Offenbarung, so vermögen wir ja ohnehin seiner Originalität weder etwas zuzusetzen, noch zu rauben. Solche Eingebungen sind daher nur dankbar und wie ein reines Geschenk des Himmels zu empfangen. Wir versündigen uns an ihnen und verkümmern ihnen ihre Ursprünglichkeit und Einfalt, wenn wir, aus eitlem Haschen nach Originalität, an ihnen bosseln und kritteln. Was wir freilich später bei der musikalischen Durcharbeitung mit solchen, uns ohne unser Zuthun verliehenen Gedanken anfangen, wie wir sie organisch weiter bilden und bis zur vollendeten künstlerischen Form entwickeln — das ist unsere Sache, die Sache unseres Wollens, unserer Energie und Beharrlichkeit. Nach dieser Seite hin können wir daher nicht streng genug gegen uns selbst verfahren. Wer überhaupt nicht den festen Glauben hat, dass der Künstler nur im redlichen treuen Ausharren und Arbeiten in der Kunst seinen Lebensberuf zu suchen habe, wer noch der Zustimmung Anderer oder des unmittelbaren äusseren Erfolges dazu bedarf, der soll lieber gleich aufhören. Es liegt hierin keine Selbstüberschätzung, sondern der Glaube, dass das, was unser

Inneres am tiefsten bewegt und am nachhaltigsten zu Anstrengungen anspornt, auch der von Gott uns verliehene Beruf sein müsse.“ —

In ähnlicher Weise äussert Goethe über den Thiermaler Roos: „Das ächte, wahrhaft grosse Talent findet sein höchstes Glück in der Ausführung. Roos ist unermüdlich in emsiger Zeichnung der Haare und Wolle seiner Ziegen und Schafe, und man sieht an dem unendlichen Detail, dass er während der Arbeit die reinste Seligkeit genoss und nicht daran dachte, fertig zu werden. Geringeren Talenten genügt nicht die Kunst als solche; sie haben während der Ausführung immer nur den Gewinn vor Augen, den sie durch ein fertiges Werk zu erreichen hoffen. Bei so weltlichen Zwecken und Richtungen aber kann nichts Grosses zu Stande kommen.“ *)

Jenes „nicht Fertigwerden wollen“ ist eine der Wirkungen des künstlerischen Gewissens. Dasselbe fordert eine auf Selbstachtung beruhende Zufriedenheit des Künstlers mit seinem Thun und nicht einen Beifall der Welt, der mit den Stimmen seines Inneren im Widerspruche steht, oder ihn vor sich selbst erröthen macht. Die „reine Seligkeit“ aber, die den gewissenhaften Künstler bei der Arbeit überkommt, ist ein und dieselbe mit derjenigen, welche uns die Uebereinstimmung unserer Handlungen mit unserem moralischen Gewissen im Leben empfinden lässt.

Wie sehr auch in wissenschaftlichen Arbeiten die Freiheit nur aus der Unterordnung unter das Gesetz hervorgeht, z. B. unter das Gesetz des organischen Aufbaues eines Thema's, oder unter die Gesetze strenger Logik, beweist die treffende Aeusserung Lessing's, dass er erst dann, wenn er einen Gegenstand wiederholt und streng schematisirt und durchdacht habe, zu der Freiheit gelange, mit demselben, bei seiner Darstellung, gleichsam „spielen“ zu können. Diesem seinem so bescheiden, und doch bezeichnend ausgedrückten „Spielen“ verdanken wir Lessing's meisterhaften und zwanglosen Styl, dessen Wesen, im Unterschiede von dem Systemwust und der Schwerfälligkeit, unter deren Druck gelehrte Pedanterei arbeitet, gerade das der Freiheit ist.

Wer aber könnte uns wohl überzeugender sagen, dass in allem elementaren, organischen und intellectuellen Dasein, und daher auch in der Kunst, Freiheit und ein Werden nach unabänderlichen Gesetzen eins sind, als abermals der schon mehrfach erwähnte Altmeister deutscher Dichtung, der, indem er auf ein Leben voll reicher künstlerischer Erfahrungen zurückblickt, ausruft:

---

*) Eckermann: Gespräche mit Goethe I, S. 91 und 92.

»Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.«

---

# CAPITEL XVIII.

## Das Bildungsgesetz und sein Ziel.

Nachdem das Bildungsgesetz in beiderlei Gestalt dargestellt und seine Verträglichkeit mit der menschlichen Freiheit bewiesen worden, bleibt nur noch eine letzte Frage, freilich die wichtigste, zu beantworten. Dieselbe lautet: Welches ist das für unser Geschlecht in Aussicht genommene Ziel des gesammten, durch das Bildungsgesetz veranlassten culturgeschichtlichen Fortschrittes?

Befragen wir in dieser Beziehung vorerst das Bildungsgesetz selber und sehen wir, welche Antwort uns zu Theil wird.

Das classische Weltzeitalter entwickelte, als den höchsten Ausdruck seiner Geistescultur, den realistischen Charakter, und zwar in seiner objectiven Form. Die Griechen repräsentiren diesen Geistestypus als Volk. In hervorragenden Männern der classischen Zeit begegnen wir demselben in seiner Personificirung durch das Individuum.

Dagegen sehen wir das Mittelalter, als den Gipfel der ihm möglichen Cultur, den idealistischen Charakter hervorbringen, und zwar auch diesen in seiner objectiven Form. — Die Deutschen, und zum Theil auch die Italiener, repräsentiren diesen Typus in der Gestalt der Volkspersönlichkeit; bedeutende Männer auf der Höhe der Weltanschauung ihres Zeitalters dagegen wiederum in seiner Krystallisation im Einzelnen.

Die Neuzeit erst macht eine vollkommen reine und normale Entwickelung des Typus der Persönlichkeit in der früher von uns dargestellten Geistesform derselben möglich. Der Grund hierfür liegt darin, dass kaum seit vier Jahrhunderten eine unbewusste und erst in der Gegenwart eine bewusste Verschmelzung und Durchdringung eines objectiven Realismus mit einem objectiven Idealismus, wenn vorläufig auch nur für Einzelne, möglich zu werden anfängt. Und zwar sehen wir, mit dem Beginn des dritten Weltzeitalters, die Persönlichkeit — was wiederum völlig ihrer

universellen Geistesnatur entspricht — nicht, wie die objectiven Charaktertypen, als das vorzugsweise Product dieser oder jener Nation erstehen, sondern bei allen Völkern in mehr oder weniger vollkommener Gestalt auftreten und dieselben hierdurch zu einer nicht mehr blos abstracten und nur begrifflichen, sondern in ihnen zur lebendigen Wahrheit gewordenen und zum Bewusstsein ihres idealen Zusammenhanges gelangten Menschheit verbinden. — Daher gewahren wir auch die normale Persönlichkeit, wie sie in der Kunst z. B. durch einen Raphael, Shakespeare, Mozart und Goethe repräsentirt wird, nunmehr bei den verschiedensten Nationen, wenn sie auch im allgemeinen die Geistessphäre der die objectiven Charaktertypen repräsentirenden Völker nicht überschreitet.

Wir hätten somit also erfahren, dass das Ziel und der Zweck des gesammten, durch das Bildungsgesetz geförderten culturgeschichtlichen Fortschrittes sich in der Entwickelung der Persönlichkeit darstelle.

Dies lehrte uns schon eine Prüfung des von dem Bildungsgesetze in dessen organischer Form bedingten culturgeschichtlichen Fortschrittes; denn nur diesem widmeten wir in dem bisher Entwickelten unsere Aufmerksamkeit. In verstärktem Maasse machen wir diese Erfahrung bei einem Blicke auf die in der Culturgeschichte erzeugten Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung.

Wir erinnern uns, dass in der Periode der unklaren Versuche und Ansätze, die der normalen Entwickelung des in der Form der Offenbarung auftretenden Bildungsgesetzes vorhergingen, sich die gesammte Erziehung ganzer Völker an einzelne übergewaltige Persönlichkeiten anknüpfte. — Wir bemerkten ferner, dass schon in dieser Periode, noch mehr aber seit mit der Geschichte der Hebräer die erste Epoche der normalen Entwickelung unseres Geschlechtes durch Offenbarung begonnen hatte, die Ahnungen und Verkündigungen eines aus der Menschheit zu gebärenden Gottmenschen, d. h. einer Persönlichkeit, die das ideale Urbild ihres Geschlechtes zu verwirklichen bestimmt sei, sich mehrten und steigerten.

Mit dem wirklichen Eintritt dieser, von den Völkern ahnungsvoll vorempfundenen und erhofften Persönlichkeit in die Geschichte nimmt die bis dahin innegehaltene culturhistorische Strömung plötzlich eine entgegengesetzte Richtung. Aber dies nicht allein. Der gesammte culturgeschichtliche Fortschritt, so wie die wichtigsten Krisen, welche derselbe zu bestehen hatte, beziehen sich von nun an auf diese, die ganze Menschheit, ohne Unterschied der Nation, beeinflussende Persönlichkeit, die, wie sie historisch hinter uns steht, d. h. der Vergangenheit angehört, als das reinste Ideal

unserer selbst, stets vor uns aufgestellt bleiben und in dieser Beziehung für alle Zeiten der Zukunft angehören wird.

Auch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung lehrt uns somit, als Ziel und Zweck des durch dasselbe veranlassten culturgeschichtlichen Fortschrittes, die Hervorbringung der Persönlichkeit kennen; aber in einem noch vertiefteren Sinne. Scheint sich in einer Beziehung der ganze Fortgang der Geschichte auf den Humanus hin, als die Persönlichkeit der Persönlichkeiten, zuzuspitzen, um von demselben aus weitere Blüthen und Früchte, im Geiste der durch ihn der Culturentwickelung vermittelten neuen Weltanschauung zu treiben und zu zeitigen, — erscheint somit eine, mit jeder anderen unvergleichliche Persönlichkeit als das Centrum und die Axe der Bewegung der Weltgeschichte, so ist doch diese Persönlichkeit, mehr noch, wie um ihrer selbst willen, der Menschheit halber da, d. h. zu dem Zwecke, diese nach ihrem Bilde zu formen.

Wie vermag sie dies aber? Nicht, indem sie sich zunächst an unser Geschlecht, seinem abstracten Collectivbegriffe nach, sondern an die Individuen oder die Einzelnen wendet und diese, indem sie dieselben auf sich selbst und ihr Gewissen stellt, emancipirt und zur inneren Freiheit, d. h. abermals zur Entwickelung der Persönlichkeit, befähigt.

Was haben wir also erfahren? Die Resultate unserer Betrachtungen lassen sich in die Wahrnehmung zusammenfassen, dass, wie uns auch schon die gesunde Vernunft lehrt, die Einzelnen und die Völker nicht des Bildungsgesetzes halber, sondern dieses der Menschheit wegen da ist. — Wir können aber noch einen Schritt weiter gehen. — Die Menschheit ist ein blosser Begriff, der seine allein mögliche Verwirklichung im Einzelnen und in der Nation, d. h. in der Persönlichkeit, sei es durch ihre Manifestation im Individuum, oder in der Volkspersönlichkeit, findet. Ebenso wenig wie daher die Menschheit des Bildungsgesetzes halber da ist, kann die Persönlichkeit einer, realiter überall und nirgends existirenden Menschheit halber da sein, sondern diese ist umgekehrt nur der, zu dem Zwecke der Hervorbringung der Persönlichkeit geschaffene und geeignete Boden. Es ist daher eine Verkennung der Weltordnung, zu glauben, dass für eine solche das Loos unserer Persönlichkeit, der höheren Bedeutung der Menschheit gegenüber, gleichgültig sein könne. Wozu alle Siriusfernen und Weltsysteme, wozu der sich ewig wiederholende Kreislauf der Generationen und Geschlechter, wenn damit nichts für den Einzelnen bezweckt wird? Was heisst es anders, als einem blossen Begriffe Realität verleihen wollen, wenn alles, was geleistet wird, dem Abstractum „Menschheit“, oder den für uns nicht minder abstracten

„künftigen Generationen", denen doch ebenfalls wieder noch spätere künftige Geschlechter folgen würden, zu Gute kommen soll? Der Begriff einer Weltordnung, der mit dem Begriff vollkommenster Weisheit identisch ist, würde sich hierbei völlig auflösen. Denn was haben alle früheren Generationen verbrochen, um in dieser Weise benachtheiligt zu sein? Wir hätten dann nichts gewonnen, als eine abermalige und der katholischen Prädestinationslehre an Fatalismus nichts nachgebende Doctrin. Von Freiheit vollends könnte nicht mehr die Rede sein; wir wären nichts, als die ohnmächtigen Sklaven des Geschickes und der Verhältnisse, und der Stoicismus, in welchen sich das classische Alterthum bei seinem Ausgange zu retten suchte, bliebe auch unsere letzte Zuflucht.

Wollen wir daher, an Stelle eines, das Loos des Einzelnen bestimmenden blinden Zufalls, einer Vorsehung einen Platz im Weltall einräumen, so bleibt nichts übrig, als die Hervorbringung der Persönlichkeit, die in jedem Zeitalter, je nach der Uebereinstimmung derselben mit den darin herrschenden Idealen, eine in ihrer Art vollkommene zu sein vermag, als Zweck und Ziel alles culturgeschichtlichen Fortschrittes anzunehmen. Hierzu sind wir aber um so mehr berechtigt, da uns, wie wir sahen, auch eine kritische Betrachtung der Culturgeschichte zu keinen anderen Resultaten führte.

Dass die normale Persönlichkeit erst im dritten Weltzeitalter möglich wird, widerspricht uns nicht. Vermag sie doch in einem relativen Sinne, wie wir bereits mehrfach berührten, ein jedes Zeitalter hervorzubringen, womit aber nicht ausgeschlossen ist, dass unser Geschlecht im Ganzen zu immer höheren Manifestationen derselben gelange. Demungeachtet ist hierdurch nicht die eine Generation vor der anderen bevorzugt, so weit es sich um das Glück der Individuen dabei handelt. Wissen wir doch, dass eine naive und kindliche Weltanschauung dieses Glück häufig in einem viel höheren Maasse zu verleihen vermag, als alle Reflexion und weiter fortgeschrittene Erfahrung, wenn diese sich nicht abermals auf den Standpunkt einer Bescheidung, den letzten Problemen gegenüber, zu stellen vermögen. Wissen wir ferner doch, dass alle höchste Bildung Rückkehr zur Natur ist, d. h. Rückkehr zu jener ungebrochenen Empfindung der Einheit aller Gegensätze, wie sie das Volk besitzt. Hierzu kommt aber noch, dass auch mit dem Glücke, welches die Uebereinstimmung des Individuums mit den Idealen seiner Zeit für dieses bewirkt, das, was das Bildungsgesetz mit der Entwickelung der Persönlichkeit in deren Interesse beabsichtigt, keineswegs schon unbedingt abgeschlossen erscheint. Müssen wir zugeben, dass die Erzeugung des Geistestypus der Persönlichkeit das Ziel der Culturentwickelung ist, so ergeben

sich hieraus für das Individuum noch weitere und unabweisbare Consequenzen.

In diesem Falle nämlich muss natürlich ausser der Hervorbringung der Persönlichkeit, auch deren Standpunkt derjenige sein, auf welchen der gesammte culturgeschichtliche Fortschritt, als auf den für den Menschen letztmöglichen, hindrängt. Von dem Standpunkte der Persönlichkeit aus gesehen aber erscheinen, in vollkommen gleicher Weise, die spinozistischen Ideen eines Hinüberfliessens alles persönlichen Seins in das absolute Sein, wie die materialistischen eines Untergehens alles Persönlichen im Stoff, als die Bekenntnisse extremer Weltanschauungen. Der zwischen und über einer realistischen und idealistischen Weltanschauung in deren gesteigertesten subjectiven Form Stehende, erkennt auch in diesem Begegnen der beiden diametral entgegengesetzten Geistesrichtungen nur wieder eine Bewahrheitung des bekannten Wortes: *Les extrêmes se touchent.* Dazu kommt aber noch der Widerspruch, in welchem beide Voraussetzungen zu der dem Menschen von der Natur verliehenen Geistesorganisation stehen, die auf eine Perfectibilität *in infinitum* nicht nur der Gattung, sondern gerade auch des Individuums angelegt ist, so wie die Unverträglichkeit solcher Theoreme mit den, das Wesen unseres Geschlechtes am innerlichsten kennzeichnenden und dasselbe von jeder anderen Species von Geschöpfen am meisten unterscheidenden Bedürfnissen der menschlichen Natur, die wir unstreitig in deren idealen Anforderungen und Ansprüchen zu suchen haben. Wo aber die Natur in ein Geschöpf die unausrottbaren Keime besonderer, ihm allein eigenthümlicher Bedürfnisse legte, (mögen dieselben physischer oder psychischer Art sein) sorgte sie auch für deren Befriedigung. Es würde daher der gesunden Vernunft widersprechen, dass sie, die überall gütige und weise Mutter, die selbst in ihr geringstes Geschöpf keinen Trieb pflanzte, dem sie nicht gerecht wird, sich in dem begabtesten und auch seiner körperlichen Bildung nach vollkommensten ihrer uns bekannten Geschöpfe: im Menschen, in dieser Beziehung absolut vergriffen haben könne. Dies wäre aber entschieden der Fall, wenn sie ihm die Aussicht auf Tod und Vergänglichkeit, die sie ihren übrigen Geschöpfen erspart hat, und den aus seiner Doppel-Natur resultirenden Dualismus nur angeboren hätte, damit er zu Lösungen gelange, mit denen sie ihn abermals narrte.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu dem eigentlichen Gegenstande dieses Capitels zurück.

Dem nivellirenden Geiste der Gegenwart wird freilich eine Weltanschauung, der es zur Ueberzeugung geworden, dass es nicht auf die Entwickelung eines abstracten Menschenthums, sondern

auf die Erzeugung der Persönlichkeit in der Culturgeschichte ankomme, im höchsten Grade antipathisch sein.

Und doch will der Philanthrop eigentlich dasselbe mit uns.

Die Culturgeschichte lehrt, dass aller geistige Anstoss, daher auch aller Fortschritt nicht durch die Masse bewirkt worden, sondern der Menge durch das Auftreten einzelner hervorragender Persönlichkeiten zu Theil geworden ist. Allerdings geht die Persönlichkeit aus ihrer Nation hervor, aber sie ist, wie wir schon früher zu beweisen versuchten, deren Blüthe, d. h. diejenige Manifestation ihres Geistes, die allein die Keime zum weiteren Werden in sich trägt und welcher das Volk, das dieselbe aus sich geboren, daher auch allein den Anstoss verdankt, der es bis zu den reifen Früchten seines Wachsthums zu führen vermag. Man könnte die Persönlichkeit und den ihr nahe kommenden grossen Charakter auch mit dem zündenden Funken vergleichen, dessen es, wenn auch der Brennstoff reichlich vorhanden ist, bedarf, um die Dunkelheit in Licht, die Nacht in Tag zu verwandeln.

Hat aber die Persönlichkeit eine solche, jedem Einzelnen zu Gute kommende hohe Bestimmung, so ist sie ja recht eigentlich das Medium, durch welches jenes Glück Aller, welches die Gegenwart mit Recht auf ihre Fahne geschrieben, am sichersten verwirklicht wird. Diejenigen, welche daher die grosse Persönlichkeit als ein Hinderniss wahrhafter Beglückung der Menschheit ansehen und deren Gefühl sich dagegen sträubt, in ihrer Hervorbringung den höchsten und letzten Zweck der culturgeschichtlichen Entwickelung zu erkennen, sind entweder einer Partei und ihrer Tendenz, d. h. dem entschiedensten Subjectivismus verfallen, oder nie zu einer objectiven historischen Würdigung der Persönlichkeit und des ihr nahe verwandten grossen Charakters gelangt.

Daher ist auch ihr Widerwille gegen beide ein so ausgeprägter, dass sie selbst in dem Falle, wo die fördernde, oder für die Culturgeschichte umwälzende und umgestaltende Bedeutung der Persönlichkeit nicht zu leugnen ist, nicht zugeben werden, dass die Menschheit Einzelnen so viel verdanke. Ein solches Bekenntniss würde zu sehr der von ihnen verkündeten Gleichheit Aller widersprechen, da sie dieselbe in dem Sinne verstehen, dass es mit dieser Gleichheit streite, wenn sie dem von der Natur begnadigten Genius Huldigung oder Verehrung zollen. Hierzu würden sie sich nur verstehen, wenn sich das Genie im Interesse ihrer Partei gebrauchen liesse. Da dies aber, bei der über jedem Partei-Standpunkte erhabenen Objectivität, die die Persönlichkeit, in ihrer typischen Bedeutung aufgefasst, besitzt, nicht angeht, so fälschen sie entweder ihr Wesen, oder ignoriren und leugnen ihre Wirkungen. Sie sind es recht eigentlich, denen Goethe zuruft:

»Der schlimmste Neidhardt in der Welt,
Der Jeden für seines gleichen hält.«

Die Nemesis für die mangelnde Fähigkeit, Anderen und Höherstehenden Ehre zu erweisen — vielleicht eine der schönsten des Menschen überhaupt, weil sich in ihr Liebe mit Enthusiasmus vermählt — bleibt freilich nicht aus. Das Mäkeln an der grossen Persönlichkeit, unser Verschlossensein gegen die in ihr zur Erscheinung kommende Göttlichkeit der menschlichen Natur raubt uns nicht nur alle innere Freiheit und die Kraft der Erhebung über uns selbst, sondern auch allen Genuss und Gewinn, die wir derselben im anderen Falle zu danken hätten.

Aus der unserer Zeit besonders eigenthümlichen Unfähigkeit, die hoch über das Durchschnittsniveau der Menge emporragende grosse Persönlichkeit zu würdigen, erklären sich auch die der Gegenwart zur anderen Natur gewordenen Zweifel an deren historischer Möglichkeit und Existenz, so wie die leichtfertige Art, sie abzuthun, in den Fällen, wo sie sie nicht mehr wegleugnen kann. Dies gilt besonders auch von der grossen Persönlichkeit in der Kunst.

Es ist z. B. manchen unserer modernen Dichter und Belletristen schon zur conventionellen Redensart geworden, die Weltanschauung Goethe's und Schiller's, ja selbst deren dichterische Leistungen für überwundene Standpunkte zu erklären, ohne zu ahnen, dass das Geistesbild dieser Heroen auf ein Fortwirken durch Jahrtausende, gleich dem eines Sophokles und Aeschylos, angelegt ist. Freilich sind sich jene Beurtheiler nicht bewusst, dass ihr eigenes Thun, wenn es nicht in einer Negation der, von jenen grossen Führern ihres Volkes ausgegangenen Wirkungen besteht, sich zu dem Schaffen derselben entweder epigonenhaft verhält, oder im besten Falle einem durch jene veranlassten Nachsommer gleicht.

Derselben Art, Persönlichkeiten zu würdigen, begegnen wir in der Malerei und in der Musik. Häufig genug vernahm der Autor von einem unserer modernen Coloristen oder genrehaften Manieristen die Aeusserung, dass Raphael von den Führer ihrer Schule längst übertroffen sei. Der Parodie einer solchen Kritik begegnen wir in der mit wahrem Humor erfundenen Erzählung, dass ein, der grossen Mittelmässigkeit angehörender und daher auch nur mittelmässig verdienender Maler geäussert habe: Wollten wir in Raphael's Weise malen, wir würden's noch besser können, wie er; das Publikum will aber heute dergleichen nicht mehr. —

In der Musik vollends war man bereits dahin gekommen, Mozart für einen Schablonenmaler und für einen, unserem modernen Ohre und geweckteren dramatischen Gefühle nur bedingungs-

weise noch geniessbar bleibenden Meister zu erklären, während man die Bedeutung Beethoven's auf seine 9. Sinfonie und auf die Sonaten und Streichquartette der letzten Periode seines Schaffens reducirte.

Am weitesten ist man aber in dieser Beziehung auf dem Felde der historischen Kritik gegangen. Es ist natürlich selbstverständlich, dass der Historiker, ohne Rücksicht auf den subjectiven Glauben oder die Neigungen seines Zeitalters und ohne Theilnahme an der Schwärmerei für diesen oder jenen Helden der Geschichte, nüchtern und mit höchster Objectivität die vorliegenden Ueberlieferungen und Thatbestände gegen einander abzuwägen und hiernach sein Urtheil zu gestalten hat. Diese Objectivität scheint uns aber in den Fällen bereits aufgegeben zu sein, in denen man die ungeheuren Wirkungen, die ein ganzes Volk einer bestimmten grossen, aus seiner Mitte hervorgegangenen Persönlichkeit zugeschrieben hat, nur auf den Begriff einer solchen, oder auf einen blossen Namen reduciren will. Sehen wir doch selbst im täglichen Leben, dass blosse Begriffe und Schlagworte nur bei tendenziöser, d. h. zugleich subjectiver Beschränktheit, eine Wirkung, und auch dann nur eine vorübergehende und schnell wieder verlöschende, hervorzubringen vermögen, während der grossen Persönlichkeit jener dämonische Zauber anhaftet, der nicht nur ihrem Auftreten und Handeln oder ihren Leistungen eine überwältigende und bis in die fernsten Zeiten fortwirkende Kraft verleiht, sondern selbst die Gegner entwaffnet oder bekehrt.

Man sollte doch bedenken, dass gewisse, an das Wunderbare grenzende Wirkungen in der Geschichte, welche eine triviale Weltanschauung in allen Geistesgebieten — der Uebereinstimmung mit dem Alltäglichen oder einem hausbackenen Verständniss zu Liebe — auszulöschen bemüht ist, noch viel unbegreiflicher sein würden, wenn man sie, statt auf eine lebensvolle Persönlichkeit, nur auf einen Begriff, oder auf ein künstlich zusammengetragenes und unter einem bestimmten Namen zusammengefasstes Lehrsystem, sei es politischer, sei es religiöser Natur, zurückbezieht. Wir geben gerne zu, dass häufig nicht mehr als nur der erste Anstoss zu einer neuen Weltanschauung, der erste Keim eines grossen und folgenschweren Gedankens auf eine jener grossen Persönlichkeiten zuruckzubeziehen ist, denen spätere Geschlechter gewissermaassen die Gesammtheit ihres geistigen Daseins schulden wollten, und dass die, von ihren Schülern und Anhängern aus jenen Anfängen gefolgerten Consequenzen entweder aus Klugheit, oder Dankbarkeit stets wieder mit jenem gefeierten Namen in Verbindung gesetzt wurden. Deshalb aber die historische Realität solcher Geistesheroen ganz leugnen wollen, heisst dem Genie und seinen Wirkungen den Krieg erklären. Ist denn

der zündende, dem Genius, wie durch innere Offenbarung, zu Theil werdende neue Gedanke nicht das, worauf es allein ankommt? Ist nicht alles, was sich ihm später anschliesst, oder mit innerer Nothwendigkeit aus ihm entwickelt und in seinem Geiste hinzugefügt wird, in Wahrheit sein Product? Sind daher nicht auch die welterschütternden und culturumbildenden Wirkungen, die von ihm ausgehen, ein Geschenk, das die Völker dem Träger jener ersten Idee, weil sie die ihr folgende umwälzende Weltanschauung bereits in ihrem Keime in sich trug, wirklich zum grössten Theile verdanken?

Dem Kunstwerk gegenüber findet die Auflösung der Persönlichkeit, auf welche dasselbe zurückbezogen wird, schon ihren stärksten Einwand in der Forderung seiner, nur im Geiste ein und desselben Autors möglichen Einheit. Fehlt ihm eine solche, in der Persönlichkeit wurzelnde Einheit, so würde es nicht einmal seine Zeit, geschweige denn Jahrhunderte oder Jahrtausende überdauert haben. Auch hier wollen wir zwar gern Ergänzungen und eine Ausbildung des Details durch spätere Künstler oder Dichter im Sinne des ersten Autors zugeben; die Idee jedoch, aus der sich alles Spätere entwickelt, kann auch hier nur diesem letzteren zugeschrieben werden. Dafür bürgt uns in solchen Werken, wenn sie z. B. epischer, oder dramatischer Natur sind, schon allein die Geschlossenheit, Consequenz und auf gegenseitige Ergänzung beruhende Darstellung der darin geschilderten Charaktere. Zu einer solchen, aus den tiefsten Tiefen der Persönlichkeit hervorgehenden künstlerischen Gestaltung ist niemals ein Consortium von Dichterlingen oder Poetastern (denn das müssten sie sein, wenn sie glaubten, auf diesem Wege das ewige Kunstwerk schaffen zu können) befähigt. Eine solche auf Gegenseitigkeit beruhende dichterische Assecuranz bringt es höchstens zu den, dem vorüberrauschenden Tage angehörenden gemeinschaftlichen Productionen eines Dumas, *père et fils*. —

Warum wagt es Niemand, eine dem Alterthum angehörende vollendet schöne Statue, oder eine ganze Giebelgruppe, bei der eine solche Voraussetzung noch näher läge, mehreren Meistern zuzuschreiben? — Was aber in der einen Kunst unmöglich ist, ist es ebenso in der anderen. Wir glauben in der, im ersten Buche unserer Arbeit versuchten Darstellung der Identität und Einheit des Wesens der Künste hierfür einige Beweise geliefert zu haben. — Gehörten Shakespeare und Goethe nicht der Neuzeit, sondern fernen Jahrtausenden an, so würden die Dramen des grossen Engländers, die ebensowohl classische, wie romantische Stoffe behandeln, in denen bald das Pathos, bald der Humor vorwiegt und die ebenso viele Tragödien, wie Lustspiele zählen, sicher den verschiedensten Dichtern oder einer ganzen Dichterschule zugeschrieben

werden; Goethe's *Faust* aber würde uns — um so mehr, da er ein Torso geblieben — sehr wahrscheinlich als ein in Bruchstücken erhaltenes nationales Gedicht, an dem ganze Generationen mitgearbeitet hätten, dargestellt werden. Man würde auf die grosse Verschiedenheit in Anlage, Stimmung, Geist, Ausdruck und poetischer Kraft, wie sie zwischen dem ersten und zweiten Theile dieses Dichterwerkes walten, hindeuten und damit beweisen wollen, dass sie unmöglich von einem und demselben Autor herrühren könnten. In ähnlicher Weise würde man vielleicht Mozart, den Sinfoniker und Tondichter im Gebiete der Kammermusik, Mozart, den Dramatiker, Mozart, den Liederdichter, oder den Kirchencomponisten Mozart, als vier verschiedene, unter demselben Namen begriffene Meister auffassen. Ja, es wäre nicht unmöglich, dass man, indem man sich z. B. auf Gluck und auf dessen, sich ausschliesslich auf den tragischen und pathetischen Ausdruck im Drama beschränkende tondichterische Wirksamkeit beriefe, noch besondere dramatische Componisten für die classisch-pathetischen Opern: *Titus* und *Idomeneo*, für die romantischen Opern: *Don Juan* und *Zauberflöte* und für die komischen: *Figaro's Hochzeit, die Entführung aus dem Serail*, *Cosi fan tutte*, und den *Schauspieldirektor* substituirte.

Aber ist es denn so unbedingt wahr, dass die Fähigkeit, die grosse Persönlichkeit zu würdigen, unserer Zeit ganz abhanden gekommen? Sind nicht die vielen Statuen Goethe's und Schiller's, die wir in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts fast in jeder grösseren Stadt Deutschlands haben errichten sehen, ein schlagender Beweis gegen unsere Behauptung? Und sind jene beiden grossen Dichter denn die einzigen, die man durch Denkmale geehrt hat, erhob sich deren nicht eine wahre Ueberfülle, sowohl in Deutschland, wie in den meisten übrigen Ländern Europa's?

Wir antworten hierauf, dass eine Nation im Grossen und Ganzen auf die Länge nie ihre grossen Männer verkennen wird. Wenn wir uns aber zum Bewusstsein bringen, wie klein die Zahl derer ist, die sie in Wahrheit zu würdigen wissen und wie gross dagegen die Zahl derer, die sich entweder, ohne eigene Prüfung, als Nachbeter vom Strome der öffentlichen Meinung dahintragen lassen, oder die solche Genien ersten Ranges mit höchst bescheidenen Grössen in eine Reihe stellen, wie zahllos endlich die Menge derjenigen, die jene Männer durchaus nicht so wie sie im Leben wirklich waren, aufzufassen vermögen, so wird uns die Fähigkeit unserer Zeit, die grosse Persönlichkeit zu würdigen, bereits wieder zweifelhaft.

Schon die Unterschiedslosigkeit, mit der man den bescheiden-

sten Grössen, neben Genien ersten Ranges, Denkmale errichtet, so dass es fast dahin gekommen, dass jedes Städtchen seinen grossen Mann hat, spricht für die Berechtigung solcher Zweifel. Die Unfähigkeit eines wahrhaften Verständnisses der grossen Persönlichkeit durch die Menge wird uns aber zur Gewissheit, wenn wir unseren Blick auf das Bild richten, das sich die Mehrzahl der Menschen von diesem oder jenem hervorragenden Manne macht. Hier finden wir nun fast immer nur eine tendenziöse Auffassung eines solchen, d. h. eben eine Auffassung im Sinne des Interesses einer bestimmten Partei, daher auch eine Vorstellung, die meist so befangen ist, dass sie uns die bedeutende Persönlichkeit nicht einmal von der besonderen Seite derselben, auf die sie sich bezieht, wahrheitsgetreu zur Anschauung bringt.

Unter den Musikern existirt z. B. eine Partei, bei der es, um die ihr angehörenden Talente als die Gipfel der Kunst darzustellen, Redensart geworden ist, einen so umfassenden Genius wie Mozart einseitig als den „Sänger naiv sinnlicher Liebe" darzustellen. Ebenso unwahr wird Beethoven, als der „erste Vermittler zwischen der Welt der Gedanken und der Töne" bezeichnet, während die eigenen Führer als diejenigen gepriesen werden, die auf den Schultern dieser Vorgänger stünden, d. h. die sinnliche Schönheit der Klangwirkungen und Melodik Mozart's mit der Gedankentiefe Beethoven's vereinigten und so gewissermaassen den Universalismus in der Kunst repräsentirten. Wenn nun aber eine Richtung einseitig genannt zu werden verdient, so ist es gerade die von den Talenten dieser Partei innegehaltene, und wenn irgend einem Meister das Prädicat der Universalität zukommt, so ist es gewiss Mozart, dem — um nur eine seiner Seiten zu berühren — bezüglich der Mannigfaltigkeit und Fülle der von ihm geschaffenen dramatischen Charaktere, allein Shakespeare zu vergleichen ist. — Nicht weniger tendenziös ist es, wenn Beethoven, um die in der eigenen Schule eingebürgerte Formlosigkeit zu rechtfertigen, der Titan genannt wird, der mit gewaltiger Hand die überlieferten Formen zerschlagen, obgleich der grosse Meister der, ihm von Haydn und Mozart überlieferten Sonatenform nicht nur treu geblieben, sondern dieselbe auch in einer völlig ihrer Natur entsprechenden Weise weiterbildete. Hat er doch in seinen letzten Jahren sogar darnach gestrebt, auch der strengsten aller Kunstformen, der *Fuge*, in entschiedenerer Weise wie früher Herr zu werden, wie dies viele seiner späteren Werke, darunter z. B. die *Hammerklavier-Sonate*, die Sonate op. 101, die letzte *Asdur*-Sonate und andere, beweisen.

Einer ähnlich subjectiven Befangenheit bei der Beurtheilung grosser Persönlichkeiten begegnen wir in der Poesie. Goethe

selber äusserte sich schon mit heiterer Ironie über die Art, mit der man ihn und seinen Freund Schiller einander gegenüberstellte.*) Man habe von Schiller, der eine weit ausschliessendere und aristokratischere Natur besessen, wie er, stets als von einem Volksfreunde gesprochen, während man ihn als einen Feind des Volkes zu brandmarken versucht habe. — Dass sich Schiller in den stärksten Ausdrücken über die Verirrungen der französischen Revolution ausgesprochen und damit umging eine Vertheidigung des unglücklichen Ludwig XVI. zu schreiben, wird weislich verschwiegen; ebenso, dass er sich hundertfach im Sinne seiner, auch für unsere Weltanschauung beweisenden Verse geäussert:

> »Majestät der Menschennatur! dich soll ich beim Haufen
> Suchen? Bei Wenigen nur hast du von jeher gewohnt.
> Einzelne Wenige zählen, die übrigen Alle sind blinde
> Nieten; ihr leeres Gewühl hüllet die Treffer nur ein.«

Dagegen werden von Goethe nur solche Aeusserungen citirt, die er im Unmuth über Cliquenwesen und ein tendenziöses Missverstehen wahrer Freiheit gethan. Einen Brief aber, wie den an Frau von Stein, in welchem er sagt: Es werde ihm, bei seinem Verkehr im Gebirge mit Bergleuten und Holzhauern, immer mehr zur Ueberzeugung, dass weit mehr das eigentliche Volk, als die sogenannte gute Gesellschaft der Antheilnahme des Weltgeistes würdig sei — pflegt man, wie tausend andere Beweise für seine dem Volke zugewandte Liebe, zu verschweigen.

Wir könnten zahllose ähnliche Beispiele anführen, um darzuthun, wie weit wir noch von einer wahren Würdigung grosser Persönlichkeiten entfernt sind. Der Grund hiervon ist in dem unsere Zeit vorzugsweise kennzeichnenden Subjectivismus, der von ihr ebenso entschieden in der idealistischen, wie in der realistischen Geistessphäre vertreten wird, zu suchen.

Der Subjectivismus beurtheilt alle Dinge nur unter einem einzigen Gesichtspunkte; unter demjenigen nämlich, welcher dem Glauben, den Wünschen und den Neigungen des Subjectes entspricht. Ein dem politischen, religiösen, wissenschaftlichen, oder künstlerischen Subjectivismus Verfallener hat daher eine gewisse Verwandtschaft mit einem an einer fixen Idee Leidenden. Wie ein mit einer derartigen Monomanie Behafteter deutet er sich auch das seiner Anschauung Widersprechendste in einem für sich günstigen Sinne; wie dieser, ist er ein Fanatiker für den sein Leben beherrschenden Gedanken und daher von der absolutesten Intoleranz für jede mit demselben nicht in Einklang zu bringende

---

*) Goethe's Gespräche mit Eckermann.

Meinung; wie er, kennt er nur eine Schablone, nach deren Zuschnitt er urtheilt; wie ein solcher endlich, vermag er im Leben brauchbar und tüchtig zu sein, so lange der Punkt, in welchem er unzurechnungsfähig ist, nicht berührt wird. Die Welt hätte daher auch das volle Recht, beide unter dieselbe Kategorie zu bringen, wenn es sich bei der fixen Idee nicht um das Individuum, bei der extrem-subjectiven Weltanschauung einer Partei dagegen um eine Vielheit handelte, die, weil sie sich gegenseitig stützt und hält und hierdurch auch anderen imponirt, von einer, die gesunde Vernunft vertretenden Minorität oder Majorität nur allmählig, nämlich durch Hinweis auf die aus ihrem wissenschaftlichen, künstlerischen, politischen oder religiösen Bekenntniss sich ergebenden Consequenzen bekämpft und als das gekennzeichnet zu werden vermag, was sie ist.

Dass nun aber der Subjectivismus gerade in der Gegenwart seine gesteigerteste Höhe erreicht hat, liegt in der Krisis, in der wir uns, wie sich aus unserer Darstellung des Bildungsgesetzes ergeben hat, momentan noch befinden. Wir wissen, dass eine solche Krisis auch dem Zeitalter des vorwaltenden Idealismus (dem Mittelalter) vorherging. Die mit der Reformation aber begonnene Krisis, die zum dritten Weltzeitalter hinüberzuführen bestimmt ist, ist es eben, in welcher wir noch verharren. Eine solche Durchgangsperiode, da sie die Culturen zweier Weltzeitalter nicht nur versöhnen, sondern in eine höhere und dritte aufzulösen die Bestimmung hat, wird vorerst die verschiedensten Weltanschauungen noch einmal in ihrem schreiendsten Gegensatze darstellen, in einem Gegensatze, der die in der Mitte beider Flügel Verharrenden darüber aufklärt, dass eben nur in der Milderung und Ergänzung der einen durch die andere eine fernere, gesunde Entwickelung möglich sein wird. Sie muss demnach eine Periode der Conflicte und des Aufeinanderplatzens der Geister sein, wie denn ja auch unsere Zeit, wie keine frühere, die extremsten Weltanschauungen, von der absolutesten Negation der Idee, bis zur absolutesten Negation realer gegebener Verhältnisse, von dem finstersten mittelalterlichen Glauben, (doppelt bornirt, weil er eben nicht auf dem Boden des Mittelalters steht) bis zu der crassesten Genussestheorie der Verfallzeit des Römerreiches, (doppelt unberechtigt, weil sie eben nicht mehr in römischen Verhältnissen eine Entschuldigung findet) in sich vereinigt.

Die in der Gegenwart so sehr gesteigerte Gefahr, dem Subjectivismus zu verfallen, liegt jedoch nicht allein in der von uns geschilderten Durchgangsperiode. Gerade weil das Ziel alles culturgeschichtlichen Fortschrittes die Entwickelung der Persönlichkeit ist, haben wir uns um so mehr vor der Ausartung

einer solchen Entwickelung zu hüten. Diese aber erblicken wir im Subjectivismus.

Das Streben nach einer höheren Selbständigkeit und Freiheit des Individuums, als sie irgend eine frühere Zeit gekannt hat, erklärt sich, wie wir wissen, durch die geschichtliche Epoche, der wir uns nähern; wir meinen durch das anbrechende Weltzeitalter der Entwickelung der freien Persönlichkeit. Da nun aber nicht jeder befähigt ist, sich den Standpunkt der Persönlichkeit, oder auch nur den der objectiven Charaktertypen anzueignen, so verliert sich das der Gegenwart so stark eingeprägte Streben, nach geistiger Emancipation des Subjectes, in sein Extrem: den Subjectivismus; d. h. es schlägt gerade in sein Gegentheil um, in die äusserste Beschränkung des Geisteshorizontes des Einzelnen. Hieraus erklärt es sich, dass der Subjectivismus die verbreiteteste Krankheit unserer Zeit geworden, und wir begreifen zugleich, warum auch die Kunst, und in ihr wiederum die am meisten subjective Tonkunst, in der Gegenwart so reich an subjectiven Typen sind. Nicht weniger endlich verstehen wir nun, warum unserer Generation das *nil admirari*, erschütternden geschichtlichen Thatsachen gegenüber, oder eine tendenziöse Anschauung grosser Persönlichkeiten, vorzugsweise eigenthümlich geworden.

Musste sich doch, wie wir sahen, ein, einer der beiden entgegengesetzten Weltanschauungen verfallener Subjectivismus die grosse Persönlichkeit, um sie entweder seinen Zwecken dienstbar zu machen, oder um überhaupt mit ihr fertig zu werden, verkleinern! Dies geschah, indem er ihr Wesen auf einzelne in ihr hervortretende und vielleicht secundäre Charakterzüge begründete, ihren Geistesumfang beschränkte, und dies ist, geistig genommen, eben ein Verkleinern.

Wie sehr demumgeachtet die Völker auf eine wahrhafte Persönlichkeitsentwickelung vorbereitet sind und wie unausrottbar demungeachtet das Bedürfniss unseres Geschlechtes ist, sich an der grossen Persönlichkeit oder dem erhabenen Charakter, als an Idealen seiner selbst, aufzuerbauen, beweist die Popularität, die die durch langjährige Anerkennung der Nation zweifellos gewordenen Genien, mögen dieselben auch vorläufig noch halb oder ganz missverstanden werden, bei der Menge geniessen. Sogar die Unterschiedslosigkeit, mit der kleine und mittelmässige Geister neben jenen Heroen gefeiert und ihnen gleichgestellt werden, ist nur ein abermaliger Beweis für die, selbst noch im Zeitalter des Subjectivismus sich geltend machende Unentbehrlichkeit der Persönlichkeit, als des mächtigsten Hebels der Förderung und Erhebung der Massen.

Wirkt sie aber in dieser Weise für alle, so werden wir

zugleich abermals inne, wie wenig in der, hoch über das Durchschnittsniveau emporragenden Begabung Einzelner eine Ungerechtigkeit für die zahllose Menge der weniger oder gering Begabten liegt. Kommen doch das Thun und die Leistungen der Persönlichkeit jedem Einzelnen von ihnen zu gute, ist doch Jedem, durch ihr Wirken, die Möglichkeit gewährt, sich den dadurch eroberten Standpunkt und die damit verbundene höhere Cultur zu eigen zu machen. In der Natur erblicken wir Aehnliches; auch die Pflanze entwickelt aus der Mehrzahl ihrer Blüthen nicht Früchte, und doch sind diese der letzte Zweck ihres gesammten Wachsthums.

Die Weisheit und Gerechtigkeit der Weltordnung bei der Regelung des Ganges der Culturgeschichte liegt also darin, dass die letztere das Endresultat herbeiführt, jeden von uns zu einer humanistischen und universalistischen Weltanschauung zu befähigen, falls wir uns nur für unsere Person vor einer solchen nicht verschliessen. Natürlich ist damit nicht gesagt, dass wir hierdurch auch in den Stand gesetzt sein würden, selber Persönlichkeiten zu sein, selber diesen hohen Geistestypus aus uns zu entwickeln. Hierzu vermag uns keine Bildung in den Stand zu setzen. Die dazu erforderlichen Gaben verleiht allein die Natur. Aber auch selbst nur mit der blossen Möglichkeit des Standpunktes der Persönlichkeit für alle ist das denkbar Höchste, was unserem Geschlechte in seiner Gesammtheit zu Theil werden konnte, erreicht.

Ein solcher Gewinn für alle kennzeichnet sich am deutlichsten, wenn wir einen Blick auf die wechselnde Stellung der Persönlichkeit in den verschiedenen Epochen der Culturgeschichte werfen.

Wir erwähnten bereits, dass in den frühesten Zeiten die grosse Persönlichkeit ein ganzes Volk nach ihrem Bilde formte. Wenn der Geistesumfang einer volksbildenden Persönlichkeit sich, im Andenken der derselben zum Danke verpflichteten Nation, fort und fort vergrösserte, oder in's Uebermenschliche und Halbgötterhafte steigerte, so liegt auch hierin nur ein abermaliger Beweis für das unserem Geschlechte tief eingeborene Bedürfniss, sich an einem erhabenen Menschenbilde aufzurichten, in ihm das Ideal des dem Menschen Möglichen zu schauen und zu besitzen und sich durch dasselbe einer höheren Bestimmung, als sie das Thier und die Pflanze gewahren lassen, zu vergewissern.

Aber nicht nur in der Periode der Ansätze und Versuche, sondern auch nach dem Eintritte der durch das Bildungsgesetz veranlassten normalen Entwickelung erblicken wir die grosse Persönlichkeit noch in jener ihrer Kraft, einem ganzen Volke ihr Bild aufzuprägen. In der ersten Epoche der durch das Bildungsgesetz

in seiner organischen Gestalt veranlassten normalen Entwickelung begegnen wir einer solchen Persönlichkeit im Homer. In der ersten Epoche dagegen der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung veranlassten normalen Entwickelung gewahren wir sie in der erhabenen Gestalt des Moses. Ja selbst noch unmittelbar vor dem Beginn des zweiten Weltzeitalters der Culturgeschichte, d. h. unmittelbar vor dem Eintritt des Mittelalters, begegnen wir noch einmal einer, ein Volk und eine ganze Race mit ihrem Geiste erfüllenden und nach ihrem Bilde formenden Persönlichkeit; wir meinen in Muhammed. — Und wenn auch Martin Luther, in Folge der auf ihn einwirkenden Culturen zweier Weltzeitalter und seines Wurzelns in der Geistesnatur der erhabensten, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung hervorgerufenen Persönlichkeit, nicht in gleicher Weise autonom wie Muhammed erscheint, obwohl er in allem Uebrigen hoch über ihn emporragt, so ist doch auch die heutige deutsche Nation in vielfacher Beziehung ein nach dem Bilde Luthers geformtes Volk zu nennen. Reden wir doch noch in der Gegenwart die Sprache, die wir ihm verdanken; ist doch alles, was seit seinem Auftreten Deutschland zu dem gemacht, was es ist, aus seinem Geiste, d. h. aus dem Geiste des Protestantismus und einer kühnen, vor keinen Consequenzen zurückschreckenden Kritik geboren worden.

Diejenigen, die glauben sollten, dass wir Homer eine zu hohe Stellung seinem Volke gegenüber einräumen, verweisen wir auf die Zeugnisse dieses Volkes selber. — Herodot schon sagt, dass Homer und Hesiod den Griechen ihre Götter gemacht hätten.*) Und dies gilt in einer noch weit tieferen Bedeutung, als von Hesiod, von Homer, der jenen Göttern erst ihre Idealität verliehen. — Die frühesten Werke der bildenden Kunst knüpfen bei Homerischen Erzählungen an. So z. B. die Giebelgruppe vom Tempel der Aegineten. Nicht weniger viele der späteren. Wir erinnern nur an das dem Phidias zugeschriebene Wort, dass ihn eine Zeile des Homer zur Conception seines weltberühmten *Zeus* befähigt habe, oder an die bekannte Gruppe des *Ajas*, der die Leiche des *Patroklos* aus dem Kampfe trägt. — Durch Otto Jahn ist in neuerer Zeit bewiesen worden, dass auch der, einem älteren griechischen Original nachgebildete *Apoll von Belvedere* Homer seine Entstehung verdankt. Der Künstler fand nämlich das Bild des Aegisschütterers Apollo, den wir uns, nach Jahn's überzeugender Darstellung, unter der vaticanischen Statue vorzustellen haben, im 15. Gesang der Ilias.**) (V. 221 ff., 306 ff., 318 ff.)

---

*) Herodot: II, 53.

**) Otto Jahn: *Aus der Alterthumswissenschaft, populäre Aufsätze.* Bonn bei Marcus. 1868. —

In gleicher Weise, wie die bildende Kunst, steht die griechische Poesie zu Homer. Wir wollen uns hier nur darauf berufen, dass der kühnste Tragiker Griechenland's äusserte: Er und seine Genossen lebten von den Brocken, die von dem Tische Homer's gefallen seien.*)

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass sich auch manche der musikalischen Traditionen und Einrichtungen der Griechen mit auf Homer zurückbeziehen. Bekanntlich lebte der Dichter in der Ueberlieferung als „Sänger", und zwar in der doppelten Bedeutung dieses Wortes, nämlich ebensowohl als Poet, wie als Musiker. Da nun ferner berichtet wurde, er sei als Rhapsode umhergezogen und habe seine Gedichte persönlich vor allem Volke gesungen, so ist es nicht unmöglich, dass die, von Solon für Athen angeordnete recitirend-musikalische Vortragsweise der homerischen Gesänge mit in Erinnerung an den Dichter selber in dieser Form eingeführt wurde.

Auch die geschichtliche Entwickelung der Griechen rankt sich vielfach um das Andenken Homer's. So glaubten die Hellenen während der Schlacht bei Salamis die beiden Ajas in den Lüften für sich kämpfen zu sehen.**) — Die *Ilias* und *Odyssee* waren nicht nur nationale Gedichte, sondern wurden auch in einzelnen Partien bei den Nationalfesten der Griechen vorgetragen. Alexander der Grosse, der insofern Grieche zu nennen ist, als er für griechische Cultur schwärmte, führte bekanntlich den Homer auf seinen Siegeszügen mit sich. Nicht weniger bekannt ist, welchen Platz Homer im Herzen eines Sokrates und Plato einnahm, oder wie Aristoteles über ihn urtheilte.***)

---

*) Diese Aeusserung wird dem Aeschylos zugeschrieben. F. G. Welcker sagt in dieser Beziehung: (*griechische Tragödien* I, 4.) »Halten wir dagegen die (Tragödien des Aeschylos mit dem (epischen) Cyclus zusammen, so leuchtet ein, in welchem Sinne der Dichter selbst sagte, dass seine Werke Brocken vom Tische des Homeros seyen, und dass er insbesondere auch darum der Vater der Tragödie genannt zu werden verdient, weil er ihr das Homerische Epos, nach dessen Entwickelung in zahlreichen Poesieen, zur Grundlage gegeben.«

**) Solche auf homerische Gestalten zurückbezogene Erinnerungen finden wir selbst noch bei den griechischen Colonisten Italiens. »Die italischen Lokrer liessen in ihrer Schlachtreihe einen Platz offen für den Oiliden Aias, welcher in ihrer Schlacht gegen die Krotoniaten, kurz vor Olymp. 65, den feindlichen Anführer unheilbar verwundete.« — F. G. Welcker, *griechische Götterlehre* III, 267. —

***) »Homeros scheint auch hierin das Richtige gesehen zu haben, dass er in der Ilias nicht den ganzen trojanischen Krieg beschrieb und, die Odysse dichtend, nicht alles erzählte, was jemals Odysseus begegnet ist, sondern beide, Ilias und Odyssee, sich um eine einzige Handlung bewegen lässt.« (Aristot. Poet. 8 und 23.)

Wenn man nun — ungeachtet eines solchen einmüthigen Festhaltens einer ganzen Nation an ihrem grossen Dichter — der Person desselben kaum eine mythische Existenz zuerkennen will, wie dies, seit dem Vorgange W o l f's, von einer ganzen philologischen Schule geschieht, so nöthigt man uns zu einem Wunderglauben in *optima forma*. — Ob die *Ilias* nur eine *Achillëis* zu nennen, ob sie von einem anderen Dichter, wie die *Odyssee*, herrührt, oder vielleicht das Werk der J u g e n d des Dichters gewesen, diese dagegen das poetische Erzeugniss seines A l t e r s — ob endlich Lücken ausgefüllt, Zusätze gemacht, oder Bruchstücke wieder verbunden worden — dies alles lassen wir hier, als secundär, auf sich beruhen. Wir können vieles davon zugeben, ohne dass doch damit die wesentlichste Frage berührt worden wäre, die Frage nämlich nach der einheitlichen poetischen W i r k u n g beider Epopöen, die sich bekanntlich in gleicher Weise seit fast drei Jahrtausenden von Geschlecht zu Geschlecht und von Volk zu Volk fortsetzt. Eine solche, nach menschlicher Zeitrechnung fast ewig erscheinende Wirkung von Kunstwerken ist nur aus der, durch nichts anderes zu ersetzenden Einheit zu erklären, die die in sich geschlossene künstlerische Persönlichkeit des D i c h t e r s seiner Dichtung gewährt. Diese Einheit offenbart sich ebensowohl in dem sich überall gleichbleibenden Grundton der künstlerischen S t i m m u n g einer jeden der beiden grossen epischen Dichtungen, Ilias und Odyssee, wie in der nicht nur consequenten, sondern auch originellen und liebevollen Durchführung der darin geschilderten Charaktere, oder in der Art, in welcher sich die letzteren gegenseitig ergänzen. Sie zeigt sich ferner in der überall, in einem jeden der beiden genannten Werke, sich erschliessenden und aus ein und demselben seelischen Kerne hervorgehenden Weltanschauung, nicht weniger in der sich innerlich verwandten Beurtheilung und Darstellung von Personen und Dingen, oder göttlicher und sittlicher Wahrheiten.

Selbst der Name *Homeros*: „der Zusammenfüger", deutet uns auf den Künstler. Auch der Künstler stellt zusammen, componirt, wenn auch in dem hohen Sinne, dass er sein Werk um einen ursprünglich gegebenen Keim, um überlieferte Ideen, daher auch um Sagenstoffe gruppirt, oder aus diesen hervorwachsen lässt. In der M u s i k giebt es für den schaffenden Künstler keinen anderen technischen Namen, als den des Componisten. *)

---

*) Wollte man uns das *Nibelungenlied*, als ein Beispiel dafür entgegenstellen, dass der Name des Dichters eines Epos unbekannt bleiben, oder dass ein solches Werk auf verschiedene Zeiten und Personen zurückbezogen werden könne, so antworten wir mit S c h e f f e l: »Es steht zu hoffen, dass die Hirngespinnste einer zerstörungsfrohen Kritik, die sich

Wer uns daher die Persönlichkeit Homer's entweder gänzlich, oder in eine blosse Fabel auflösen will, den müssen wir — wenigstens vom Standpunkte des Künstlers aus — einen Mystiker nennen. Denn das Wunder der Existenz beider, so stark das Gepräge einer grossen originalen Persönlichkeit tragenden Dichtungen ist weit erstaunlicher ohne den Dichter, als mit demselben. Dies ist von solchen Kennern des Alterthums, die, neben der philologischen, auch der künstlerischen Kritik der Homerischen Dichtungen einige Berechtigung zugestanden, entschieden empfunden worden. F. G. Welcker, Nitzsch, Ottfried Müller, Munk, Stahr, Ulrici und viele Andere treten für die Persönlichkeit Homer's ein, und ihnen dürfen wir uns daher hier anschliessen.*)

Wir glauben mit unserer Betonung der Persönlichkeit Homer's keinen Augenblick aus den Grenzen, die wir unserer Arbeit gesteckt, herausgetreten zu sein. Hatte uns unsere Darstellung der Beziehungen der Tonkunst zu den Formen und Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens die Erkenntniss erschlossen, dass die Erzeugung der grossen Persönlichkeit und ihres Standpunktes der vornehmste Endzweck aller Cultur- und daher auch aller Kunstentwickelung sei, so war es wichtig, ob sich, einer der grössten künstlerischen Persönlichkeiten aller Zeiten gegenüber, eine solche Anschauung aufrecht erhalten liess, oder nicht. — Aber noch mehr. — Die Gründe unseres Festhaltens an der Persönlichkeit Homer's erscheinen als ebenso viele vorbereitende Gründe für ein Festhalten an der Persönlichkeit jenes hohen Menschenbildes, das in der Culturgeschichte eine, mit jeder anderen unvergleichliche, weil centrale Stellung behauptet.

---

wie am Homer, so an den Nibelungen nicht eher erfreuen konnte, als bis sie in eine Anzahl von verschiedenen Sängern verfasster Volkslieder auseinander genagt waren, seit Holzmann's Untersuchen über das Nibelungenlied als beseitigt angesehen werden dürfen.« (Scheffel: *Ekkehard* S. 407) Lachmann ist, ausser von Holzmann, auch von Hahn, J. Grimm, Zarncke, Hermann, Fischer und Pfeiffer widerlegt worden. Und wenn die Meinungen über den mittelalterlichen Dichter der Nibelungen, in deren uns heute bekannten Gestalt, auch noch schwanken, so wird doch die Einheit der Person desselben immer unzweifelhafter.

*) Munk sagt von der *Ilias* und *Odyssee*: »Treten wir in die hohen Hallen der beiden Tempel mit unbefangenem Sinne, so wird uns der Geist des einen grossen Meisters entgegenwehen, der den erhabenen Bau entworfen hat, und dem es geglückt ist, Jünger zu finden, die, von seinem Geiste befruchtet, manches Beiwerk mit kunstgeübten Händen dem Baue schmückend anfügten. Die beiden Epopöen sind im Ganzen und dem Geiste nach das Werk des ionischen Sängers, dem das Alterthum, wie einem Gotte, Tempel baute. . . . So bleibt uns Homer der Schöpfer der Epopöe, und der Erste, der durch die Einheit einer Haupthandlung einen ganzen Sagenkreis zu einem schönen Ganzen verband.« E. Munk: *Geschichte der griechischen Poesie*, I. Seite 21 und 22 ff. Berlin 1863.

Auch die Wirkung der Lehre Christi erscheint weit mysteriöser und unbegreiflicher ohne den Lehrer, als mit demselben. Zu welcher Zeit hätte jemals in der Geschichte eine, wie das Christenthum, von verschiedenen und einander zum Theil widersprechenden Männern verkündete Religion, welche überdies kein System oder Dogma enthält, sondern sich nur als eine Religion des Herzens giebt, ähnlich dauernde und bis in das modernste Zeitbewusstsein hinein sich fort und fort vertiefende Wirkungen hervorgerufen? Selbst nur in einem beschränkten Sinne annähernd ähnliche Wirkungen finden, wie uns die Geschichte lehrt, ihren letzten Grund in allen Fällen in einer einzigen gewaltigen Persönlichkeit. Wäre eine Lehre, von der weltumfassenden Kraft der christlichen, ohne eine Persönlichkeit, als deren einheitlichen Ausdruck sie sich offenbart, überhaupt denkbar, so hätte jedenfalls die Person des Lehrers miterfunden werden müssen. Dann aber hätten wir es abermals mit einer weit mysteriöser gearteten Erscheinung, als dem historischen Christus, zu thun; mit dem unglaublichen Umstande nämlich, dass eine Gestalt, die wir für eine blosse Geburt der Phantasie einer Anzahl von Männern halten müssten, die sich zur Stiftung einer Religion verbunden, seit zwei Jahrtausenden die ganze Weltgeschichte mit ihrem Geiste erfüllt und nach ihrem Bilde formt. Einer solchen Phantasiegeburt widersprechen aber ausserdem die schlichten und naiven Berichte der Synoptiker, die auch uns für die zuverlässigsten Quellen gelten und die auf ebenso schlichte und naive Menschen schliessen lassen. Diese können daher zu nichts weniger, als zu der Erfindung einer so uroriginalen und mit jeder anderen historischen unvergleichlichen Persönlichkeit, wie sie Christus darstellt, befähigt gewesen sein. Müssen wir uns doch das hehre Geistesbild, das sich uns aus ihren Erzählungen aufbaut, häufig erst aus einer Anzahl unwesentlicher, oder unvollkommen und missverstanden wiedergegebener Züge desselben herauslesen, und sind uns doch hierbei gerade gewisse wesentliche und entscheidende Aussprüche, die darum, weil sie eben nur in der Einheit der Persönlichkeit ihr geheimnissvolles Band finden, alles andere damit nicht Stimmende ausschliessen, der wahre Leitfaden. Wer diese Persönlichkeit dennoch auflösen will, ist nie zu einer lebendigen Anschauung des hohen Typus der Persönlichkeit überhaupt, nie zu einem Erfassen der von ihr ausgehenden hinreissenden Wirkungen gelangt. Was ist es, das den Krieger an seinen grossen Führer in blind ergebener Weise bindet und unerhörte Thaten vollbringen lässt, als der dämonische Zauber der hoch hervorragenden Persönlichkeit? Wie vielmehr müssen sich derartige Wirkungen steigern, wenn sich ein solcher überwältigender Einfluss

unserer heiligsten Ueberzeugungen und unseres ganzen idealen Menschen bemächtigt!

Mit dem Eintritt des Christenthums in die Weltgeschichte erscheint eine Persönlichkeit, deren Grundzüge Humanität und Universalität sind. Nur bei einer solchen Anlage war sie fähig, statt einer einzelnen Nation, die gesammte Menschheit nach ihrem Bilde zu formen. Dies geschah, so lange sie nur von ihrer idealistischen Seite erfasst wurde, indem sie die Entwickelung der, den Charaktertypen des classischen Weltzeitalters entgegengesetzten Charaktertypen des Mittelalters möglich machte. Dann aber ferner dadurch, dass sie, bei der Berührung der Culturelemente des classischen Weltzeitalters mit denen des Mittelalters, eine an ihrem Geiste genährte Persönlichkeit erstehen liess, gross genug, um die in jenem früheren idealen Menschheitsbilde, neben dessen idealistischer Natur, existirende realistische Seite seines Wesens zu enthüllen und somit die Bestimmung desselben, die entgegengesetzten Weltanschauungen der beiden früheren Epochen in einem neuen dritten Weltzeitalter zu versöhnen, mit erfüllen zu helfen.

Hiermit war aber bereits — da ja gerade die Verschmelzung realistischer und idealistischer Tendenzen die Bedingung ist, unter welcher die Persönlichkeit zu erstehen vermag — deren Erzeugung im späteren Verlaufe der Culturgeschichte auf organischem Wege ermöglicht worden. Gross angelegte Charaktere, die früher nur in einem relativen Sinne zu einer Entwickelung der Persönlichkeit gelangen konnten, (wir meinen im Verhältniss zu ihrem Zeitalter) waren nunmehr zu einer vollkommenen Darstellung dieses Geistestypus befähigt und zwar, ohne dass es dazu fernerer Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung bedurft hätte.

Was lehrt uns nun aber eine solche wechselnde Stellung der Persönlichkeit zur Culturgeschichte? Wir erfahren, dass sich ihr Verhältniss, dem in derselben vor sich gehenden Bildungsprocesse gegenüber, im Laufe der Zeiten völlig umgekehrt hat. — Wie nämlich anfänglich grosse Persönlichkeiten, wie Zoroaster, Confucius und Moses, ganze Völker, hierauf die Persönlichkeit der Persönlichkeiten, Christus, unser Geschlecht nach ihrem Bilde formten, so ist die Menschheit schliesslich befähigt worden, nun umgekehrt ihrerseits die Persönlichkeit aus sich zu erzeugen. — Hieraus geht deutlich hervor, dass die Lehrer des grauen Alterthums, oder Männer, wie Moses, Christus und Luther, d. h. alle vor der Berührung der Culturelemente der beiden Weltzeitalter auftretenden Persönlichkeiten, entschieden anderer Natur gewesen sein müssen, als die seitdem in allen Geistesgebieten erstandenen. Die Bedingung der Entwickelung des Typus der nor-

malen Persönlichkeit ist, wie wir wissen, die vollkommen gleichmässige Verschmelzung der realistischen mit der idealistischen Weltanschauung. Diese Bedingung war aber für jene volks- und menschheitsbildenden Persönlichkeiten, deren letzte wir in Luther erblickten, noch nicht gegeben. Wenn sie demungeachtet die normale Persönlichkeit, und zwar auf einem Gipfel darstellen, den dieselbe seitdem weder erreicht hat, noch je wieder erreichen dürfte, so erhalten wir den abermaligen schlagenden Beweis dafür, dass diese Geistesheroen nicht, wie die in der Neuzeit erstandenen Persönlichkeiten, der durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt, sondern der durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bedingten culturgeschichtlichen Entwickelung angehören.

Welche Bedeutung hat nun die Tendenz des Bildungsgesetzes, auf die Entwickelung der Persönlichkeit, als auf sein letztes Ziel hinzuwirken, für die Kunstgeschichte?

Wir müssen uns in dieser Beziehung hier noch auf Andeutungen beschränken und können daher nur im Allgemeinen sagen, dass auch speciell das Gebiet der Kunst, wie das aller übrigen Geistesgebiete, den Beweis dafür liefert, dass das Ziel des gesammten culturgeschichtlichen Fortschrittes die Entwickelung des grossen Charakters und der Persönlichkeit sei. Hierfür spricht schon allein der im Verlaufe der Kunstgeschichte immer stärker und mannigfaltiger gestaltet auftretende Individualismus der Künstler und Meister.

Ein Beispiel aus der Tonkunst möge dies näher darlegen.

Die kirchlichen Tonwerke des 16. Jahrhunderts tragen, im Vergleiche mit den kirchlichen Tonwerken der neueren Zeit, weit mehr das Gepräge ihrer ganzen Gattung, als das Gepräge des einzelnen Meisters, von dem sie herrühren.

Selbst unendlich viele Compositionen Palestrina's geben nur, wie die seiner Schüler und anderer Meister jener Kunstepoche, der Stimmung heiliger Andacht Ausdruck, besitzen nur jenen frommen alterthümlich erhabenen Klang, wie er den, die damalige Zeit beherrschenden *Kirchen-Tonarten* eigen ist. In einzelnen hervorragenden Tondichtungen oder bedeutungsvollen Momenten der letzteren dagegen schwingt sich Palestrina zu einer Sonnenhöhe auf, in deren verklärte Regionen ihm seine Zeitgenossen nur selten zu folgen vermögen; bei solchen Gelegenheiten tritt dann auch am erkennbarsten sein Individuelles hervor. Wir möchten ihn darum der Nachtigall vergleichen, die sich in vielen ihrer Töne kaum von dem übrigen Vögelchore unterscheidet, dann aber auf einmal ein Lied anstimmt, bei dem sie alle anderen Sänger des Waldes hinter sich zurücklässt und übertrifft.

Im Allgemeinen jedoch bezeichnet eine naiv unbewusste Subjectivität die italienischen und deutschen Tonschulen des 16. Jahrhunderts. Die ihnen angehörenden Meister spiegeln alle auf das treueste ihre Zeit ab. Aber dies geschah ihnen unbewusst, weil sie derselben nicht gegenüberstanden, sondern mit ihrem Wesen und ihren Anschauungen eins waren, so dass sie, indem sie den Grundton der Stimmung ihrer Umgebung aussprachen, zugleich das, was von Individualität in ihnen lag, mit ausgedrückt hatten.

Tonkünstler der Gegenwart müssen schon ein sehr geübtes Ohr besitzen, um einen Meister der römischen Tonschule des 16. Jahrhunderts von dem andern zu unterscheiden. In vielen Fällen (da nämlich, wo nur der Gattungscharakter dieser Schule hervortritt,) wird dies selbst ganz unmöglich sein. Dagegen wird sich ein venetianischer Meister des 16. Jahrhunderts weit eher von einem hervorragenden gleichzeitigen römischen Meister unterscheiden lassen; jedoch abermals weniger der ihm allein eigenthümlichen besonderen Individualität halber, als wegen des anderen Gattungscharakters, den die venetianische Schule, der römischen gegenüber, hervortreten lässt.

Schon eine solche durchschnittliche Beschränkung auf eine Unterscheidung der Meister nach Schulen beweist, (wenn wir immer dabei wieder in Anschlag bringen, dass die Tonkunst die jüngste der Künste ist) wie weit die Musik damals noch von der Entwickelung der musikalischen Individualität, in dem Sinne, wie dieselbe in der Gegenwart verstanden wird, entfernt war. In neuerer Zeit kann im Gegensatz hierzu eigentlich von Schulen gar nicht mehr die Rede sein. Wenn demungeachtet von einer Mendelssohn'schen, Schumann'schen, oder Wagner'schen Schule gesprochen wird, so ist damit doch weit mehr diese oder jene künstlerische Tendenz, die die Entwickelung der Individualität des Einzelnen nur mässig beschränkt, oder eine talentlose Nachahmerschaar des betreffenden Meisters gemeint, unter der die Einzelnen, aus Gründen, die nicht in ihrem Zeitalter und dessen einseitiger Ausdrucksfähigkeit und ebenso wenig in formalen Traditionen, sondern in ihnen selbst liegen, zu keiner besonderen musikalischen Individualität zu gelangen vermögen.

So nur ist auch die verhältnissmässig grosse Menge namhafter Componisten im 16. Jahrhundert erklärlich, die ja nur den Gattungscharakter ihrer Zeit oder Schule zu tragen brauchten, um als selbständige Tonmeister zu gelten, während sich später, eben weil ein solcher Gattungscharakter sich immer mehr verlor, auch die Zahl hervorragender Componisten verringern musste.

Die Meister des 17. Jahrhunderts tragen bereits ein individuelleres Gepräge. Die katholische Kirche strebte nach einer Vernichtung der

Einflüsse der Reformation und der durch sie angeregten Zweifel im Herzen der Gläubigen an der alleinseligmachenden Kirche. Die Künstler jener Seite zeigen ein ähnliches Streben, das sich aber in der Kunst natürlich in einer anderen und vorzugsweise poetischen Weise, daher durch schwärmerische Andacht, durch ein staunendes Versinken in die Betrachtung und das innere Schauen der Mysterien des angefochtenen Bekenntnisses, äussern musste. Indem man hierbei die alte Glaubensfreudigkeit wiedergewann, fiel man in einer, durch den vorangegangenen Kampf leidenschaftlicher gewordenen Inbrunst vor dem Heiligen anbetend nieder. Eine solche Gefühlsströmung offenbart sich in der Malerei schon im 16. Jahrhundert, und zwar in besonders hervorragender Weise in einem Meister wie Michel Angelo. In der Tonkunst tritt sie dagegen erst ein Jahrhundert später ein, was auch dadurch mit erklärlich wird, dass die Tonmeister, von denen manche sogar die ersten priesterlichen Weihen empfangen, viel abgeschlossener mit ihren Sängern im Dienste der Kirche und in der ihnen von da aus mitgetheilten Stimmung verblieben, als die Maler und Bildhauer, die schon in ihrer Kunst eine ganz andere Veranlassung fanden, sich mit den wieder aufgedeckten Schätzen des classischen Alterthums und der Weltanschauung, von der dieselben Zeugniss ablegten, vertraut zu machen.

Mit dem 17. Jahrhundert jedoch begann auch in der Tonkunst eine entschiedenere Loslösung des Individuums von dem Gattungscharakter bestimmter Schulen; und dies fand eben seinen Grund in den eben berührten und auch im 17. Jahrhundert noch fortdauernden culturgeschichtlichen Einflüssen. Man kehrte mit gesteigerter Inbrunst zu dem alten, von so vielen Seiten angefochtenen Glauben zurück. Schon der Zweifel bedingt eine Vielheit. Zwar dürfte eine Zeit, welcher ihre Ideale noch über dem Zweifel stehen, in einzelnen hervorragenden Meistern vielleicht Grösseres, als eine zweifelvolle Zeit leisten; die Gesammtheit der Künstler wird jedoch darin durchschnittlich mehr uniform erscheinen. Darum zeigen Tonmeister wie Carissimi, Corsi, Lully, Stradella, Bai, Corelli, Scarlatti, Lotti, Caldara, Astorga, Marcello, Porpora, und Leonardo Leo, die entweder ganz dem 17. Jahrhundert angehören, oder, in diesem geboren, noch in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts fallen, im Allgemeinen eine verschiedenartiger und charakteristischer entwickelte musikalische Individualität, wie die Meister der Tonschulen des 16. Jahrhunderts. Ihre Kirchencompositionen gleichen, je nach dem Componisten, fast ebenso vielen besonderen, aus dem Individuum hervorgegangenen musikalischen Glaubensbekenntnissen. Hierzu kommt noch, dass auch die grossen Entdeckungen der Wissenschaften den Horizont des Einzelnen erweitert und, wenn er trotz-

dem den alten Anschauungen treu blieb, doch sein Inneres tief erschüttert hatten. Darum bemerken wir in den Tonschöpfungen der oben genannten Meister, im Gegensatze zu der in sich beruhigten Abgeschlossenheit ihrer Vorgänger, ein Ringen und Kämpfen um den Himmel, oder ebenfalls ein Fortstreben ins Weite, ein schauderndes Erkennen des Unendlichen und, bei dem hierbei hervorbrechenden Gefühle menschlicher Hülflosigkeit und Verlorenheit im Grenzenlosen, ein doppelt leidenschaftliches Anklammern an Gott, als den einzigen Halt in einer Zeit, da alles umher in ängstliches Schwanken gerathen war und sich in ein Chaos aufzulösen drohte.

Der katholischen stand eine ebenso entschiedene, den künstlerischen Individualismus zur Entwickelung bringende protestantische, oder doch vom Protestantismus nicht unbeeinflusst gebliebene Tonschule, und zwar vornehmlich in Deutschland, gegenüber. Wir führen unter den hierhin gehörigen Meistern nur einen Leo Hasler, Melchior Frank, Praetorius, Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmiedt, Rudolf und Ferdinand von Lassus, Söhne des Orlando di Lasso, und Johann Christoph Bach, Oheim des grossen Sebastian Bach, an. Auch in ihnen tritt bereits ein stärkerer Individualismus als in dem grossen Niederländer, aber Begründer der deutschen Schule: Orlandus Lassus, oder in deutschen, vorzugsweise dem 16. Jahrhundert angehörenden Meistern, wie in Lassus Schüler: Eccard und in dem Steiermärker Gallus hervor. Bis denn endlich, mit den zunehmenden Einflüssen der Culturelemente der beiden grossen Weltzeitalter, die sich zuletzt auch auf die Tondichter zu erstrecken anfingen, in Meistern, wie Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven musikalische Individualitäten erstanden, von denen jede einzelne eine ganze und nur ihr allein eigenthümliche Welt in sich trug und ihrer Zeit, so wie den späteren Geschlechtern vermittelte.

Auch ein Blick auf die Geschichte der Tonkunst lieferte uns also den Beweis, dass die Erzeugung des Geistestypus der Persönlichkeit das letzte Resultat der Culturentwickelung ist.

Ist dies aber unbestreitbar, so tritt eine grosse und wichtige Frage an uns heran. Wir werden uns dann nämlich darüber Rechenschaft geben müssen, wie das sittliche Ideal heisst, welches die Persönlichkeit innerhalb menschlicher Beschränkung durch sich selber und ihr Thun darzustellen, im Weltall dagegen, als die Bedingung alles Seins und Werdens zu erkennen und zu begreifen hat.

Um hierauf eine Antwort zu ertheilen, haben wir nochmals auf Religion, Kunst und Wissenschaft und das Verhältniss der Typen zu ihnen zurückzugehen.

Wir fanden, dass die Persönlichkeit sich dadurch vom Charakter in allen diesen Gebieten unterschied, dass in derselben der Religionslehrer, der Mann der Wissenschaft und der Künstler fast secundär wurden, um hinter dem grossen Menschen, der in ihr alles Andere überwiegt, zurückzutreten. — Das Ideal, welches die Persönlichkeit in sich selber und in ihrem Thun verwirklicht, wird daher der Mensch heissen; der Mensch, in jener Hoheit verstanden, die ihm der, aus seinem Wesen abgeleitete Begriff der Humanität verleiht. Wie ist dies aber möglich? — Dadurch, dass der Einzelne sich an dem Ideal jenes erhabenen Menschen misst, der, obwohl er allen Nationen und Zeiten in gleicher Weise zugänglich und verständlich ist, dennoch kein Aufgeben ihrer Nation und der Verhältnisse, innerhalb deren sie wirken, von den Einzelnen fordert.

Ist uns solchergestalt das Ideal, welches die Persönlichkeit in sich selber und in ihrem Thun zu verwirklichen hat, deutlich geworden, so haben wir unsere Blicke nunmehr auf das Verhältniss zu richten, in welches sich die Persönlichkeit zum Absoluten zu setzen hat, auf das Geistesbild, unter welchem sie das Absolute zu symbolisiren bestrebt sein wird.

Wir erlauben uns hiermit keinen Sprung. Vermittelt die Persönlichkeit in Wahrheit die Einheit aller Gegensätze, verschmilzt sie dieselben in ihrem Anschauen, Empfinden und Denken vollkommener, wie alle übrigen Typen, so wird das ihr eingeborene Streben nach der Ineinsbildung alles Realen und Idealen ein solches Ineins zunächst für das Weltall fordern. Eine Einheit des Alls kann aber nur in einem Absoluten, nur in einem Weltgeiste, in welchem alle Ordnung der Dinge von Ewigkeit her ruht und ruhen wird, gefunden werden. Dies sagt uns schon die Vernunft. Eine solche Weltanschauung ist aber auch durch den, über jede Einseitigkeit erhabenen Standpunkt der Persönlichkeit bedingt. Bleibt ihr nur die Wahl, den Zufall, oder die Vernunft an die Spitze der Schöpfung zu stellen, so wird sie, als selbstvernünftig, sich ohne Zögern für die Vernunft entscheiden, in der sich Reales und Ideales durchdringen, und die selbst da, wo sie sich innerhalb der dem Menschen gesteckten Grenzen zeigt, eben so hoch über dem blossen Verstande, wie über dem blossen Glauben steht. Eine das Weltall durchdringende Vernunft ist aber ohne einen Geistesmittelpunkt, von welchem sie ausgeht und in welchem sie sich ihrer selbst bewusst wird, undenkbar. Sie kann nicht in Theilen, Gliedern oder Atomen, sondern nur in einem Centrum wohnen, in welchem alles Einzelne seinen Grund und seine Wurzeln findet und sich zur Einheit zusammenschliesst. So wenig aber ein Ganzes ohne Einheit, so wenig ist eine Einheit, sei sie welcher

Art sie wolle, ohne eine in ihr lebende, oder in ihr sich aussprechende Idee fassbar und möglich.

Hier angelangt, wird es sich fragen, wie das Absolute, damit es eine positive Bedeutung für uns erlange, aufzufassen sei.

Dass vom Gotte des Dogmas und einer bestimmten kirchlichen Confession, vom Standpunkte der Persönlichkeit aus, nur in secundärer Weise die Rede sein kann, leuchtet ein. Auf der anderen Seite kann jedoch der Gottesbegriff weder pantheistisch, noch rationalistisch-verschwommen aufgefasst werden, wenn wir nicht auf frühere Standpunkte zurückkehren wollen. Gott muss daher, insofern wir ihn als den Urgrund alles Seins und Werdens begreifen, d. h. als das Positivste unter allem Positiven, auch unter einer, unserer menschlichen Beschränkung zugänglichen und an Positives sich anschliessenden Vorstellung aufzufassen sein. Freilich wird eine jede solche Vorstellung nur ein schwacher Versuch bleiben, sich dem Unendlichen zu nähern, da ja unsere Fähigkeiten, dem Absoluten gegenüber, versagen.

Dies vorausgeschickt stellen wir die Frage: Wie heisst der Begriff, bei welchem wir mit unserem Denken, Empfinden und Anschauen anzuknüpfen wagen dürfen, um zu einer Vorstellung von Gott zu gelangen? — Eine solche Frage ist nicht so schwer zu beantworten, wie es den Anschein hat.

Wir sind natürlich gehalten, auf Gott den würdigsten aller uns bekannten Begriffe, die vornehmste aller uns bekannten Einheiten zu übertragen. Als einen solchen würdigsten Begriff und als eine solche vornehmste Einheit lernten wir den Geistestypus der Persönlichkeit kennen.

Wir haben uns daher Gott als einen persönlichen zu versinnbildlichen, und zwar in doppelter Beziehung. Nämlich einmal unter dem Geistesbilde der Person, als solcher, dann aber auch als in einer, gleichsam persönlichen Beziehung zu jedem seiner Geschöpfe stehend.

Es scheint zwar, als wären wir hiermit zu dem Gotte des Dogmas zurückgekehrt, denn die meisten Religionen lehren einen persönlichen Gott. Wir brauchen jedoch eine solche Uebereinstimmung nicht zu scheuen, da die Religionen, so lange ihr reiner Kern nicht durch Fanatismus, oder spätere Zusätze einer herrschsüchtigen Kirche entstellt wurde, der lauterste Ausdruck der, durch die Speculation noch unbeirrten menschlichen Ueberzeugung sind, und beweisen, dass der Begriff eines persönlichen Gottes dem Menschen eingeboren ist. Ausserdem sind wir aber durchaus nicht auf die Auffassung der göttlichen Person, wie sie uns die meisten Religionen überliefern, beschränkt. Die meisten unter diesen fassen das höchste Wesen als den Gott eines bestimmten Bekennt-

nisses, oder Volkes auf und dichten ihm somit eine subjective Vorliebe oder Bedingtheit an, von der selbst die Persönlichkeit innerhalb menschlicher Beschränkung frei ist. Aber nicht genug hiermit. Dieser Gott ist auch ein entweder in der Zeitlichkeit lohnender und rächender Gott, oder ein Gott, der sogar auf ewig verdammt und straft. Auch diese Vorstellung von der göttlichen Person vermag keinen Vergleich mit dem Wesen jenes hohen, aus der Menschheit geborenen Geistestypus auszuhalten, als dessen bezeichnendste Prädicate wir Universalität und eine, aus der Vogelperspective erfolgende selbstlose und daher milde Beurtheilung menschlicher Verirrungen, so wie eine aus beiden hervorgehende Nachsicht und Duldsamkeit kennen lernten. Wie erscheint nun vollends jene Vorstellung von Gott, nach welcher er den Menschen schon vor seiner Geburt entweder begnadigt oder verurtheilt hat, oder jene andere, nach welcher sich sein ewiger Wille durch Fürbitten und Opfer, ohne dass der Mensch dabei selbst ein besserer wird, ja unter einer im voraus bereits gewährten Verzeihung für noch zu begehende Sünden, bestimmen und wandeln lasse? —

Wir sehen, dass die Vorstellung der göttlichen Person in vielen dieser Fälle nicht einmal dem Geistestypus gleichkommt, den wir unter dem Charakter kennen lernten, da ja schon das Sein und Wirken dieses Typus nicht mehr nach dem willkührlichen Belieben des Subjectes sich gestaltete, sondern überall bereits durch ethische Motive bedingt erschien.

Wir müssen daher von dem hohen Begriffe, den die Persönlichkeit selbst in ihrer menschlichen Beschränkung besass, ausgehen, um die Brücke zu dem Begriffe der Person zu finden, unter deren Geistesbild wir Gott erfassen dürfen.

Schon das Geistesbild der Persönlichkeit in ihrer menschlichen Beschränkung vermag in plastischer Geschlossenheit Jahrhunderte und Jahrtausende zu überragen und zwar, ohne dass wir auch nur die geringste Vorstellung von der leiblichen Erscheinung des Darstellers dieses hohen Geistestypus besitzen, oder ein solches irdisches Bild desselben auch nur im entferntesten entbehren. Die Persönlichkeiten eines Moses, Homer, oder Paulus stehen seit Jahrtausenden, als in sich abgerundete und jedem von uns befreundete Geistestypen, vor unserem Inneren, ohne dass wir eine Vorstellung von der irdischen Hülle hätten, in der sie durch's Leben gegangen. Und selbst da, wo uns das irdische Bild bekannt geworden, ist es uns doch nur das Geringste. Die geistige Form, das Geistesprofil der genannten Männer und ihnen ähnlicher grosser oder gewaltiger Menschen sind unserem Inneren weit befreundeter, stehen unserem Herzen weit näher; wir brauchen ihnen nur Persönlichkeiten wie Luther, Raphael, Cervantes, Shake-

speare, Mozart, Beethoven, Goethe und Schiller anzureihen, um uns hiervon abermals zu überzeugen.

Am wunderbarsten aber tritt uns die, Zeit und Raum überwindende Eigenschaft der Persönlichkeit in Christus entgegen. Hier gelangen wir sogar zu einer leisen Ahnung des Tiefsinnes, der sich unter dem schönen Gleichnisse einer der frühesten Urkunden unseres Geschlechtes birgt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen. — Bei dieser Persönlichkeit würden wir daher anknüpfen müssen, um die Person Gottes so würdig zu fassen, als wir irgend vermöchten, wenn nicht das Göttliche, auch der sublimsten Manifestation des in menschlicher Beschränkung möglichen Persönlichen gegenüber, ewig unerreichbar und unvergleichlich bliebe.

Wie gelangen wir demungeachtet zu einer positiven und zugleich doch über jede menschliche Beschränkung hinausweisenden Vorstellung von der göttlichen Person?

Stellen wir uns das Absolute unter dem Bilde eines persönlichen Gottes vor, so muss das höchste Wesen, insofern es eine Person ist, wie diese, auch Eigenschaften besitzen. Wir werden daher erst zu einer wahrhaft positiven Vorstellung der Gottheit kommen, wenn wir nach dem Wesen und der Substanz derselben und nach ihren aus beiden hervorgehenden Prädicaten und Wirkungen fragen, und wenn diese wiederum eine Natur besitzen, vor der auch die sublimsten Eigenschaften, die der menschlichen Persönlichkeit beizulegen sind, verschwinden.

Hier angelangt, sagen wir uns sogleich, dass die Annahme einer Vielheit von Eigenschaften, wie solche die meisten Religionen der Gottheit zuschreiben, ihrem hohen Begriffe widersprechen und denselben wieder vermenschlichen. — Sind nicht Allweisheit, Allmacht, Allgüte, Allwissenheit und Allgerechtigkeit, durch welche alle doch nur eine Steigerung menschlicher Eigenschaften ausgedrückt wird, sind ferner nicht Freiheit und Nothwendigkeit, Beschränkung und Unendlichkeit in einem einzigen Begriffe zu vereinigen, so ist derselbe nicht werth, mit Gott in Beziehung gesetzt zu werden.

Um diesem Begriffe näher zu kommen, gestatte man uns noch einen flüchtigen Rückblick auf die Ideale von Religion, Kunst und Wissenschaft, als welche wir das Gute, das Schöne und das Wahre kennen lernten.

Das Gute, Schöne und Wahre erscheinen, jedes für sich betrachtet, als ein denkbar Letztes, jedoch immer nur in einer bestimmten Richtung oder Geistessphäre. Das Wesen jenes höchsten, mit Gott in Beziehung zu bringenden Begriffes, auf den wir hindeuteten, muss daher darin bestehen, dass er, statt als das be-

schränkte Ideal zu erscheinen, zu dem unser Geschlecht in dieser oder jener besonderen Sphäre des Geistes hinstrebt, als das Ideal der gesammten Menschheitsentwickelung überhaupt, und hiermit als das Ideal der Ideale sich darstellt. Ein solches Ideal muss aber, falls es diesen Standpunkt wirklich in Anspruch nehmen will, die Ideale von Religion, Kunst und Wissenschaft bereits in sich tragen und zu einer, jedem Einzelnen von ihnen überlegenen Einheit verschmelzen.

Wie heisst nun dieses Ideal? — Ist es möglich, dasselbe mit einem einzigen Worte zu nennen?

Jeder von uns führt dies Wort tausendmal im Munde, ohne sich freilich hierbei seiner unergründlichen Tiefe bewusst zu werden. Ja noch mehr: nur zu häufig wird dies Wort im trivialsten und unwürdigsten Sinne gebraucht. —

Die hohe heilige Kraft, von der das Gute, Schöne und Wahre, gleich den verschiedenen Flächen eines Krystalles, immer nur eine Seite gewahren lassen, heisst: die Liebe. Sie ist daher auch die einzige Eigenschaft, die wir Gott beilegen können und aus der wir auf die Substanz seines Wesens zu schliessen wagen dürfen.*)

Das Schöne, Gute und Wahre sind abgezogene Begriffe; die Liebe allein ist mehr, denn sie ist eine Kraft. Müssen wir sie doch als die Quelle aller Zeugung, als Wurzel alles Werdens, als die grosse Mutter von allem, was da lebt und webt, verehren. Aber diese Kraft hat ein doppeltes Wesen. Wie aus ihrem Schoosse alle organischen Gebilde in der Natur hervorgehen, so ist sie auch die verborgene Erzeugerin aller wahrhaft lebensfähigen Aeusserungen und Werke des Geistes, denn ohne sie ist weder die Erzielung eines grossen Resultates in der Wissenschaft, noch auch die Hervorbringung eines ächten Kunstwerkes denkbar. Natur und Geist erscheinen daher in ihrer höchsten — in ihrer schöpferischen Thätigkeit — von Ewigkeit her im Wesen der Liebe verbunden.

Im Gegensatze hierzu stellen sich das Schöne, Gute und Wahre — eben weil sie nicht unmittelbare Nöthigung, nicht Wille und That sind, wie die Liebe — nur als Abstractionen dar. Selbst wenn wir sie personificiren und als Schönheit, Güte und

---

*) Eine Aeusserung Winckelmann's zeigt uns, dass ihm das Gute und Schöne schon für identisch galten. Von einem solchen Standpunkte aus bis zur Anschauung der Einheit des Guten, Schönen und Wahren in einem höheren Dritten, wie wir dasselbe in der Liebe gefunden, ist aber nur ein Schritt. Winkelmann sagt: »Der Satz war unumstösslich fest in mir, dass das Gute und Schöne nur Eins ist, und dass nur ein einziger Weg zu demselben führt, anstatt dass zum Bösen und Schlechten viele Wege gehen.« Winckelmann's Werke, Bd. 3. S. XXI., Dresden 1809.

Wahrheit bezeichnen, kommen wir mit ihnen nicht über jene nur allegorische Bedeutung hinaus, die etwa eine *Venustas, Pietas* oder *Veritas* für uns besitzt, während wir uns die Liebe absolut nicht als nur in unserem Denken ruhend oder, wie das Schöne, Gute und Wahre, als ein nur Begriffliches, von unserem Denken Gesetztes und daher in diesem in Passivität Verharrendes vorstellen können, sondern sogleich auch handelnd, schaffend, wirkend, hervorbringend, weil hierin — nämlich eben in der Activität — ihr Wesen besteht.

Darum ist es auch in den meisten Sprachen unmöglich, die Liebe als ein Neutrum, d. h. als ein Abstractum zu bezeichnen. Wir können z. B. im Deutschen wohl sagen: das Schöne, Gute, Wahre, nicht aber, wenn wir nicht absurd werden wollen, in gleicher allgemeiner Bedeutung: „das Liebe." Der ihr von unserer Sprache ertheilte weibliche Artikel dagegen ist in mehr als nur allegorischer Weise für sie bedeutsam; denn er personificirt sie. — Ebenso charakteristisch ist es, dass aus dem Worte Liebe ein Verbum zu bilden ist, welches das Ausströmen, Schaffen, Wirken — mit einem Worte, die Bethätigung jener Kraft, die wir Liebe nennen, ausdrückt: das Verbum: „lieben." Die Bildung eines solchen, ohne jede Umschreibung brauchbaren Verbums aus den Substantiven: Güte, Wahrheit und Schönheit ist unmöglich. Auch können wir alle anderen Verba, die ein unmittelbares Wirken einer Kraft, oder ein Wirken aus der Personification einer Kraft heraus ausdrücken, zwanglos und natürlich mit dem Worte Liebe verbinden, während sie, in gleiche Beziehung zu Schönheit, Güte und Wahrheit gesetzt, gezwungen oder unwahr lauten. Wir können z. B. sagen: was die Liebe ergreift, verklärt sie, was die Liebe sich vorgenommen, führt sie zu Ende, oder: das hat die Liebe beschlossen, das hat die Liebe gethan, so handelt die Liebe; nicht aber: was die Güte ergreift, verklärt sie, was die Güte sich vorgenommen, führt sie zu Ende, oder: das hat die Schönheit beschlossen, das hat die Wahrheit gethan, so handelt die Wahrheit. Dagegen können wir alle Verba, die sich irgend mit den Begriffen Schönheit, Güte und Wahrheit verbinden lassen, auch mit dem Worte Liebe in Verbindung setzen.

Solche sprachliche Wahrnehmungen wären jedoch nur ein schwacher Beweis für das, den Begriff aller anderen Ideale überstrahlende verklärte Wesen der Liebe, wenn wir nicht zugleich bemerkten, dass die Liebe, mit dem Schönen, Guten und Wahren einzeln verglichen, in allen Fällen ein Höheres sei, als ein jeder dieser Begriffe, für sich allein genommen.

Es kann Jemand z. B., seiner Erkenntniss, seinem Wissen, seinem Urtheil nach, dem Guten die Ehre geben, das Gute be-

kennen, das Gute wollen und aus Pflichtgefühl oder Zweckmässigkeitsgründen auch ausüben, ohne darum schon von der Liebe ergriffen zu sein. Die Liebe bedarf aller dieser Voraussetzungen und Nöthigungen nicht, sie handelt aus freier göttlicher Regung, aus selbstloser, hingerissener innerer Bewegung. Sie geht nicht nur weit über alles hinaus, was Rücksicht auf das Wohl des Ganzen, was Pflicht, Billigkeit und Herkommen zu fordern berechtigt sind, sondern ist auch zu jedem persönlichen Verzicht, zu jedem Opfer, jedem Kampfe, welche mit ihrer Bethätigung verknüpft sind, freudig bereit. — Wer das Gute nur aus starrer und strenger Rechtlichkeit vollbringt, kann unsere volle Achtung besitzen, aber er wird uns, ginge er selbst dabei bis an die äusserste Grenze des zu Fordernden, nicht rühren, oder jene höhere Theilnahme abgewinnen, die bis in's Herz dringt. Es fehlt eben seinem Handeln die Demuth und Hoheit, das Erwärmende und Verklärende, die Poesie und Grazie, der Heroismus und das göttliche Erkühnen — mit einem Worte: die Weihe, die die Liebe all ihrem Thun mittheilt.

Ebenso, wie dem Guten, steht die Liebe dem Schönen und Wahren als ein Höheres gegenüber, obwohl auch diese beiden, gleich dem Guten, in ihrem Wesen schon völlig enthalten sind. —

Das Letztere ist leicht zu erkennen. Die Liebe ist schon darum immer zugleich auch wahr, weil Lüge ihr Wesen sofort aufhebt. Sie ist somit der Wahrheit, soweit es sich in ihr nur um diese handelt, identisch. Alles lässt sich heucheln, nur nicht Liebe, wenigstens keinem unverdorbenen, rein gebliebenen Gemüthe gegenüber, daher Kinder auch immer wissen, wer sie wirklich liebt und sich darin durch kein Schönthun täuschen lassen.

Ebenso ist die Liebe immer zugleich auch schön, weil sie alles, was sie erfasst, verklärt, wie es denn nichts Schöneres unter der Sonne giebt, als ein Antlitz, von dem die Liebe leuchtet. Sie allein auch bildet das Schöne, sei es in der Natur, sei es in der Phantasie- und Gefühlswelt des Künstlers, wie durch diesen wiederum im Kunstwerk.

Andererseits steht aber die Liebe dem Wahren und Schönen auch als ein Höheres gegenüber. Schon indem sie nicht nur wahr, sondern zugleich auch schön und gut ist, geht sie über die Wahrheit, indem sie nicht nur schön, sondern zugleich auch gut und wahr ist, über die Schönheit hinaus. Ihre höhere Natur zeigt sich jedoch nicht hierin allein. Wir können, ohne zu viel zu behaupten, sagen, dass die Wahrheit, erst von der Liebe durchdrungen, ihr Ziel erreichen, die Schönheit, erst von der Liebe ergriffen, auf dem Gipfel ihrer Erscheinung anlangen werde.

Der Wahrheit — könnten wir dieselbe personificiren — würde es, als solcher, ganz gleichgültig sein, ob ihre Resultate den Men

schengeist beunruhigen, verstören und in einzelnen Fällen wohl auch vor sich selbst erniedrigen — gleichgültig, ob sie unser Geschlecht aller Freude, aller Hoffnungen, aller Ideale berauben würden, oder nicht. Die Liebe wird zwar diese Resultate, weil ihr alles sich Verstecken hinter Heuchelei und Lüge ein Greuel, in ihrem vollen Umfange anerkennen, aber sie wird sie nicht für die letzten halten — sich bei ihnen nicht beruhigen. Sie wird ihnen daher nur eine vorläufige, eine nur relative Bedeutung beimessen, da sie aus sich selber, und mit gleicher Sicherheit, wie der Künstler aus künstlerischer Divination, das höhere Wahre schon weiss, ehe Erfahrung, Logik und mühselige Beweisführung nur die Hälfte des Weges dahin zurückgelegt. Kraft eines solchen, wie alle wahrhafte Divination, die Dinge in ihrem innersten Kerne erfassenden Wissens verwirft sie ein Endresultat, das alles Schöne, Gute, Grosse und vor allem den Mittelpunkt aller Wahrheit — sie selber, die Liebe — aus dem Weltall verbannt und für Illusion erklärt, oder ein Wirken in ihrem Sinne auf nur egoistische und andere armselige Motive zurückführt. Sie verwirft ein System, das alles Wachsen und Werden auch im Geistesleben auf einen blossen Stoffwechsel zurückführt und im Weltall eine von keinem schöpferischen Hauche beseelte, weil in ihren letzten Absichten zwecklose und *in infinitum* denselben Kreislauf wiederholende mechanische Bewegung zu erkennen meint, ohne dass dieselbe sich hierbei von dem Punkte entfernt, auf dem sie begonnen. Wir sagen: „Bewegung“, denn von einer Entwickelung können wir hier nicht reden; eine solche setzt Anfang, Mitte, Zweck und Ziel voraus. Eine auf demselben Punkte rotirende Bewegung dagegen ist ohne Zweck und Ziel. Die Liebe muss sie schon darum verwerfen, weil Liebe zugleich Vernunft ist, welche, als universeller Natur, über allem Verstande thront, der meist einseitig ist. Vom Standpunkte der Vernunft aus aber ist es vollkommen gleichgültig, ob eine Bewegung, ohne weitere Zwecke und Ziele, als ihre abermalige Wiederholung, überhaupt begonnen oder je enden werde.*)

---

*) Wenn der Materialismus behauptet, dass der Zweck dieser Bewegung die Vergrösserung des menschlichen Gehirnes sei, und zwar in einem, wenn auch auf höheren Stufen, wie früher, sich immer noch fortsetzenden Kampfe um das Dasein, und dass aus einer solchen Vergrösserung ein ausgedehnterer »Comfort« für alle hervorgehen werde, so glauben wir, dass das Gehirn eines Sophokles, Phidias, oder Plato an Quantität und Qualität nicht hinter dem des fortgeschrittensten Materialisten zurückgestanden hat. Unsere Entwickelung ist daher sicher weniger durch eine Vergrösserung des Gehirnes, als durch das in der Culturgeschichte wirkende Bildungsgesetz bedingt worden, das jedem Einzelnen eine freiere und reinere Weltanschauung, wie in früheren Epochen, ermöglicht hat.

Die Liebe wird daher nicht ruhen, bis eine höhere, des Menschengeistes und der Wahrheit selber würdigere Lösung gefunden worden, und somit unseren Wissensdrang abermals vorwärts treiben, unsere Vernunft, unser Erkenntnissvermögen zu abermaligen Anstrengungen, zu Versuchen immer höherer Lösungen anspornen, bis diese endlich bei dem letzten aller Resultate anlangen werden, das da lauten dürfte: Liebe und Wahrheit sind eins, daher auch im Weltganzen nicht von einander zu trennen, die letzte aller Wahrheiten aber ist die Liebe.

Nicht weniger ist die Liebe die Quintessenz alles Schönen, daher, auch im Gebiete des Schönen, mehr als das, was wir gewöhnlich unter dem Schönen verstehen. — Der bildende Künstler, obwohl gewiss in vieler Beziehung der competenteste Richter, wo es sich um das Schöne handelt, sagt uns, dass ihm classische Vollendung der Formen schon als Schönheit gilt. Tadellose Classicität der Linien und Formen, normale Bildung aller Organe und Glieder ist jedoch, wenn auch Schönheit, so doch kaum erst die halbe, weil sie leblos ist, so lange nichts Anderes hinzutritt. Sie ist daher gewissermaassen nur eine der Bedingungen zum höchsten Schönen. Es kann uns z. B. ein, in Bezug auf Regelmässigkeit der Züge vollendet schönes Antlitz kalt lassen; erst wenn sich der Ausdruck der Liebe darüber ergossen und seine Starrheit auflöste, fühlen wir uns sympathisch berührt. Ja, wir können noch weiter gehen. Die in der Liebe verborgene Schönheit ist so allgewaltig, dass ihr selbst der Mangel regelmässiger, oder tadelloser Züge und Formen, selbst Alter und Elend keinen Abbruch zu thun vermögen. Eine Frau mit unregelmässigen Zügen, die, von Liebe ergriffen, ihr Kind anlächelt, ist schön. Ein von Seelenleiden und Elend durchfurchtes Antlitz eines Mannes, in dem Momente erschaut, da er den Entschluss fasst, durch Hingabe des eigenen Lebens die Seinen zu retten, ist schön. Eine alte Frau, in deren Zügen der Ausdruck liebreicher Mütterlichkeit so vorwaltend, dass auch uns, die Erwachsenen, gleichsam das Gefühl erneuter Kindschaft überkommt, ist schön. Der dankbare Blick endlich, mit dem uns der Arme für unsere Gabe lohnt, lässt sein Antlitz, sollten dessen Züge auch idealen Ansprüchen keineswegs genügen, wenigstens für einen Moment lang in rührender Schönheit aufleuchten. —

Wir kommen somit zu den Endresultaten, dass, da schöne, aber liebeleere Züge uns kalt lassen, unregelmässige, aber liebeerwärmte Züge nicht nur schön erscheinen, sondern uns auch rühren, die Liebe in noch höherem Sinne schön sein müsse, als die Schönheit an und für sich. Da nun aber die Liebe, als die grosse Bildnerin in der Natur, auch die schönen Formen und

Liniamente geschaffen, so ruht das Schöne, seinem ganzen Umfange nach, gleichsam in ihrem Schoosse.

Es ist bedeutsam für die Musik, dass die Schönheit einer Tondichtung gerade jener innerlichen Seite des Schönen, die wir oben berührten, einen vorzugsweisen Ausdruck leiht. Denn die Musik hat ja nichts mit schönen Umrissen und Formen zu thun, die für unser Auge wahrnehmbar wären, sondern ist der Ausdruck der schönen Seele und ihres Empfindens, an welchem ja ein liebeleeres Gemüth keinen Antheil nimmt. Wie aber das Innere gelegentlich auch zu Tage zu treten vermag, und dann seine Natur unzweifelhaft für jeden offenbart, so verschönt Musik auch das Antlitz des Tondichters, aus dessen Innerem sie hervorgeht, oder des Ausübenden, dem sie sich bei ihrer Ausführung ganz erschliesst. Es ist bekannt, dass die Züge Beethoven's, dessen persönliche Erscheinung, der gewöhnlichen Auffassung nach, nicht schön zu nennen war, wenn er phantasirte, im Glanz überirdischer oder dichterischer Schönheit zu leuchten schienen. Diese Schönheit aber war eine der Liebe entstammende, welche sich im Künstler als schrankenlose Hingabe seines Selbstes an sein künstlerisches Ideal offenbart.

Mit dem bisher Gesagten ist das Wesen der Liebe aber bei weitem noch nicht erschöpft. Wer dürfte es wohl unternehmen wollen, die unergründliche Tiefe dieses Abgrundes göttlichen Seins und Wesens ganz zu erforschen! Demungeachtet ist es Pflicht, da wir sie die einzige mit Gott in Beziehung zu setzende Kraft genannt, ihr Wesen noch von einigen anderen Seiten zur Anschauung zu bringen.

Im Wesen der Liebe vollzieht sich auch die verklärteste aller Vermittelungen der Gegensätze, und zwar darum, weil dem Menschen allein aus ihrem Walten in Geist und Gemüth ein vollkommener Friede erblüht. Ein Friede nämlich, von welchem der durch das Gewissen verliehene nur ein schwacher Abglanz ist. Denn dem Gewissen verdanken wir in den meisten Fällen nur einen mühsam erkämpften und errungenen Frieden, d. h. er wird dem Menschen, wie alles von ihm Erstrebte, nur allmählig und in einer gewissen Begrenzung zu Theil. Der durch die Liebe verliehene Friede dagegen ist göttlicher Natur, denn er liegt als ein uranfänglicher und schrankenlos waltender in uns. Darum vermochte Christus den Seinen nichts Besseres bei seinem Scheiden zu sagen, als: „Meinen Frieden lasse ich Euch." —

In der Liebe allein wohnt aber auch die Freiheit, dieses, nächst der Liebe selber, die wir besitzen und empfangen, höchste Gut des Menschen; und zwar erwächst dieselbe gerade aus dem ihr eingeborenen Frieden. Erst wenn wir nicht mehr mit uns selber zu kämpfen haben — eben weil Friede in unserem Innern

waltet — sind wir frei und auch im Leben zu einem vollkommen freien Handeln befähigt.

Dass alle Freiheit mit der Liebe identisch ist, beweist jedoch am überzeugendsten die Culturgeschichte. —

In einem Zeitalter allgemeiner Zersetzung und Auflösung war es die Liebe, die die Menschen, indem sie dieselben von inneren und äusseren Sklavenketten befreite, aufrecht erhielt; war es die Liebe, die, indem sie sich an die am meisten Verachteten und Zertretenen wandte, sie der Gleichheit Aller vor dem Weltgeiste, sie ihrer hohen Bestimmung und ihrer unveräusserlichen Menschenrechte vergewisserte und hierdurch zur Freiheit befähigte. Nur das unter die Völker tretende Evangelium der Liebe machte damals einen ferneren culturgeschichtlichen Fortschritt unseres Geschlechtes möglich und eine Entwickelung, aus der alles, was wir heute Humanität nennen, hervorgegangen. Was wir daher im 15. Capitel mit diesem Begriffe bezeichneten, ist nur die Spiegelung der, unendlich noch darüber erhabenen göttlichen Liebe im Dasein des Menschen.

Aber auch in anderer Weise ist sie befreiender Natur. Sie macht den Einzelnen, wie die Gesammtheit, frei von den Verdüsterungen eines falschen Ehrgeizes und der Selbstsucht; frei sogar von dem niederziehenden Drucke der Armuth und eines unverdienten Geschickes. Denn sie ist es, die die Hoffnung nicht ersterben lässt und durch diese die Kraft verleiht, für diejenigen, die wir lieben, jede Schwierigkeit zu besiegen. Wo sie waltet, verliert das Elend seinen Stachel, wird der niedrig Geborene und der Unfreie ein Freier. Darum adelt sie das schlichte Kind des Volkes, während bei ihrem Mangel selbst der Besitz von Kunst und Wissenschaft nicht vor Abirrung und, auf religiösem Gebiete, weder Glaube noch Werkheiligkeit den Einzelnen vor Fehlschlüssen, oder selbst vor Verthierung durch den Fanatismus zu schützen vermögen. Wo die Liebe weilt, wird die niedere Hütte zum Himmel, wo man sie entbehrt, der Palast zur Hölle. Selbst bis auf das Thier fällt ihr verklärender Abglanz. Der treue Hund, der seinem Herrn auf das Grab folgt und, unberührt durch jede Verlockung seiner Sinne, daselbst verweilt, oder dahin zurückkehrt, um dort sein Leben auszuhauchen, erscheint über die Stufe eines bloss thierischen Empfindens und Wollens hinausgehoben. Auch das Thier wird in solchen Momenten frei von dem, was es sonst bindet und beschränkt, und so möchten wir mit Paulus ausrufen, dass auch die niedere Creatur, wie der Mensch, nach jener Freiheit zu seufzen scheine, die allein die Liebe verleiht.

Hebt sie selbst niedere Wesen in dieser Weise über sich hinaus, um wie viel mehr wird sie sich innerhalb der Menschheit

als Tochter des Himmels offenbaren. In welcher Gestalt sie hier in ihrer unverfälschten Ursprünglichkeit und Reine auftrete — als Mutter-, Eltern-, Geschlechter-, Gatten-, Kindes-, Geschwister-, Vaterlands-, oder als eine die ganze Menschheit umfassende Nächstenliebe — immer macht sie den Menschen frei von niederen oder unwürdigen Banden, sei es seiner thierischen Natur, sei es überkommener Traditionen und Vorurtheile, und stellt sein Wesen in dessen uranfänglicher Schöne wieder her.

Weil aber die Liebe eben Liebe im höchsten Sinne ist, d. h. nicht jene in verzärtelnder Nachsicht charakterlose Schwäche, die unwürdiger Weise mit ihrem hohen Namen geschmückt wird, ist sie auch zugleich gerecht und, indem sie gerecht ist, streng. Aber eben nur streng, um zu helfen, oder vor dem im Einzelnen wirkenden Verderblichen das Ganze zu bewahren. — Die Liebe war's, die da sagte: der Baum, der schlechte Früchte trage, solle abgehauen werden; die Liebe ist's, die den lässigen Arbeiter, der das ihm mitgegebene Pfund, statt es zu vermehren, vergräbt, von ihrem Angesichte verstösst; die Liebe endlich war's, die ausrief: „Aergert dich aber dein rechtes Auge, so reiss es aus, es ist besser, dass ein Glied, denn dass der ganze Leib verderbe." — Die Liebe scheut es also nicht, dem Gesunkenen, den sie retten will, momentan wehe zu thun. Dreimal Wehe aber dem, der sich ihr hohes Richteramt anmaasst, ohne dass sie in ihm selber lebt! Denn wo sie für andere nur Nachsicht und Verzeihung hat, ist sie schon streng gegen ihren Eigener und vermag sich nimmer genug zu thun.

Von einem solchen Standpunkte aus höher emporsteigend, werden wir auch der Erkenntniss der Liebe, als der Substanz des Wesens Gottes, um einen Schritt näher kommen. Auch die All-Liebe scheut es nicht, uns — wenigstens nach unseren menschlichen Begriffen — wehe zu thun, wenn sie bessern oder retten will. Aber nicht das allein. Sie lässt es häufig zu, dass selbst der Lebensgang der Besten und Edelsten unseres Geschlechtes sich zu einer Kette von Mühen und Drangsalen gestalte.

Widerspricht nun aber ein solches, tausendmal in der Culturgeschichte sich wiederholendes Schauspiel nicht gerade der Annahme einer über den Geschicken der Welt, wie des Einzelnen waltenden Allfürsorge und Allgüte? — Nur für den — möchten wir antworten — der sich ihr Bild noch nicht hinreichend vergeistigt hat.

Der göttlichen Liebe kann es selbstverständlich nur und ausschliesslich darauf ankommen, was aus dem Kern unseres Selbstes, was aus dem sittlichen Menschen in uns wird. Für sie müssen hinter dem hohen Zwecke, diesen sittlichen Menschen in uns er-

starken, sich steigern und wachsen zu lassen, alle anderen Rücksichten zurücktreten. Und wie ein solches Verhältniss der Gottheit zu dem Individuum deren eigentlichste und bedeutsamste Beziehung zu diesem kennzeichnet, so offenbart sich uns in demselben nicht weniger ihre Stellung zu der gesammten Menschheit.

Es kann daher nicht fehlen, dass die Vorsehung uns häufig das, was wir nach menschlich beschränktem Ermessen für unser Glück halten, versagt, um uns des einzig wahren Glückes, das dem Menschen vorbehalten, um uns der Freiheit, in welcher zugleich die allein mögliche Annäherung an das göttliche Sein gegeben ist, werth zu machen. Die Freiheit aber gewinnen wir fast immer nur im Kampfe mit uns selbst und der Welt. Die aus diesem Kampfe als Sieger Hervorgehenden sind daher die wahrhaft Begnadigten.

Für das Gesagte, tritt gerade die Kunstgeschichte beweisend ein. Wie hart haben nicht Männer wie Dante, Michel Angelo, Cervantes, Shakespeare, Lessing, Schiller, Lord Byron und Andere ihr Leben lang mit sich, oder der Welt ringen und kämpfen müssen! Ein verhältnissmässig müheloseres Dasein, wie das eines Raphael oder Goethe, gehört zu den seltensten Ausnahmen. — Welches Bild vollends entrollt sich, wenn wir unsere Blicke dem Leben und Wirken der Heroen unter den Tonkünstlern zuwenden. Man darf ohne Uebertreibung sagen, dass die grossen Meister in keiner anderen Kunst ähnliche Leiden und Drangsale haben erdulden müssen. Gerade die am meisten dem Innenleben zugewandten Künstler: die Tonkünstler, sollten vorzugsweise zu einem unablässigen Ringen mit dem Aussenleben bestimmt sein! —

Wir erinnern in dieser Beziehung nur an Sebastian Bach, den von seiner Zeit völlig unverstandenen und von kurzsichtigen Pedanten und Zeloten gemaassregelten Meister; an Händel, der sich in England, im Kampfe gegen eine Afterkunst und eine sie beschützende Aristokratie, fast aufrieb, um endlich, wie Bach, zu erblinden. Und doch — welche providentielle Bedeutung erhalten diese Kämpfe, wenn wir bedenken, dass sich ohne dieselben und seine scheinbare Niederlage Händel vielleicht nie dem Oratorium ganz zugewandt haben würde. Wir erinnern ferner an Gluck, der das *Fiasco* seiner *Iphigenie in Aulis* in Paris erleben und die leidenschaftlichen Angriffe der Piccinisten aushalten musste; an Mozart, den in himmlischer Schöne und idealer Heiterkeit über tägliche irdische Noth und allen damit verbundenen Jammer triumphirenden Göttersohn; endlich auch an Beethoven, den von den Menschen verkannten, seines Gehörs beraubten und in Wien schon bei Lebzeiten über Rossini vergessenen Meister. Und ist es denn — wenn wir von jenen unvergleichlichen Genien

absehen — Talenten ersten, oder doch hohen Ranges, wie Franz Schubert, Carl Maria von Weber, oder Robert Schumann, anders ergangen? —

Der unendliche Gewinn aber, der allen Genannten aus den ihnen auferlegten Prüfungen, so wie aus der, unter denselben von ihnen bewährten Treue gegen sich selbst und gegen ihre Ideale erwuchs, bestand in der künstlerischen Verwirklichung dieser letzteren, so wie in dem lebendigen Fortwirken ihrer Schöpfungen und ihres Andenkens in Millionen dankbarer Herzen. — Und so werden wir denn inne, dass es dennoch die Liebe gewesen, die den Genius unter Stürmen und Wettern erstarken liess, dass es die Liebe war, die ihn endlich mit der Palme der Unsterblichkeit belohnte.

Die vorstehenden Betrachtungen haben uns nur scheinbar von dem Hauptgegenstande unserer Untersuchungen entfernt. Dies geht schon daraus hervor, dass uns dieselben schliesslich wieder auf die grossen Meister der Tonkunst zurückführten. Aber nicht hieraus allein. Wir haben durch sie auch erfahren, dass ohne Liebe das Gute nur bedingt gut, das Wahre nur bedingt wahr, das Schöne nur bedingt schön sei; dass die Liebe allein bis in das Herz der Dinge und somit auch der Kunst dringe und sie von dort aus mit allem Nahen und Fernen, Hohen und Niederen verknüpfe. —

Es ergiebt sich aber hieraus ferner die, für unsere Aufgabe höchst wichtige Erkenntniss, dass in Religion, Kunst und Wissenschaft eine Lösung der Widersprüche des Daseins nur dann erfolge, wenn die Liebe dabei betheiligt ist, wenn die Liebe es war, die den frommen Menschen, den Künstler, den Denker zu einer Verschmelzung der Gegensätze trieb. Es zeigt sich somit auch, dass wir es bei Lösungen, in denen subjective Neigung oder persönliches Interesse vorwiegen, nur mit einer Afterreligion, einer Afterkunst, einer Afterwissenschaft zu thun haben. Aus diesem Grunde stehen wir auch dem wahren Kunstwerk, d. h. einer aus der Liebe geborenen künstlerischen Schöpfung, erst von dem Momente an gegenüber, da dem Künstler der reine Wunsch, zwischen dem Ideal und dem Dasein zu vermitteln, letzter Zweck wird; denn das Streben, zu vermitteln, ist ja bereits Liebe.

Oder ist es nicht in der Religion die Liebe, die keine Ungerechtigkeit, kein Verzagen, keine Hoffnungslosigkeit duldet; nicht in der Wissenschaft die Liebe, die das Abbild ihres eigenen Wesens, ihr eigenes Wirken, in der liebevollen Sorgfalt der Natur auch für das kleinste ihrer Geschöpfe wiederzuerkennen bemüht ist und nicht ruhen und rasten wird, bis sie diese ihr entgegentretende Fürsorge, als eine, im ganzen Weltall verbreitete und waltende All-Liebe beweisen kann? Nicht die Liebe, die

den sinnlosen Zufall aus der Natur verbannen, oder in höherer Weise erklären, die die Abnormität und Lieblosigkeit, dass das höchst organisirteste Geschöpf zugleich auch das unglücklichste und verfehlteste sei, nicht gelten lassen will? Und endlich ist's in der Kunst nicht abermals die Liebe, die kein schmerzlich Ungelöstes, keinen Missklang, kein unvermittelt Hässliches, keine Verwesung, keinen Tod des Schönen duldet und darum zur Darstellung des Schönen, als eines ewig Jugendlichen, Unvergänglichen, treibt? So bedarf es denn kaum mehr des *Corintherbriefes*, um uns zu sagen, dass unser Wissen, Können und selbst alle Religion, mit der Liebe verglichen, eitel seien. Denn wenn wir mit Menschen- und Engelzungen redeten, wie Dichter und Tondichter thun, und hätten der Liebe nicht, so wären wir dem tönenden Erz, oder der klingenden Schelle vergleichbar. Und wenn wir, wie manche Fromme, alle unsere Habe den Armen gäben und liessen unseren Leib brennen, wie die Märtyrer, und hätten der Liebe nicht, so wär's uns nichts nütze. Und wenn wir alles Wissen der Welt besässen, so wäre es doch nur Stückwerk und würde seine Grenze finden, nicht aber die Liebe, die nimmer aufhört.

Darum finden wir auch bei allen grossen Religionslehrern, Künstlern und Denkern jene schrankenlose Hingabe an das Gute, Schöne und Wahre, die jederzeit das eigene Selbst im Dienste der Idee zu opfern bereit ist. Was wäre auch ein Priester, der, jenem hohen Worte: „Gott ist die Liebe“ entgegen, statt Liebe, Hass, statt Duldsamkeit, Verfolgung predigte? Was ein Mann der Wissenschaft, dem Humanität, jene reinste Blüthe eines liebeverklärten Geistes, fremd geblieben? Offenbart sie sich uns doch in dem milden, vermittelnden Sinne eines Alexander von Humboldt, in dem reinen Gemüthe eines Linné oder Oerstedt; tritt sie uns doch auch aus Goethe's Naturstudien entgegen und zeigt sich hier, in der ihm so eigenen Güte und demuthsvollen Selbstbescheidung, fast noch reicher entwickelt, wie in seinen Dichtungen. — Was wäre endlich der Künstler, dem nicht das Verlangen den Meissel führte, die Dinge so darzustellen, wie sie die Natur, die ja eins ist mit der Allerzeugerin Liebe, ihrer ursprünglichsten reinsten Idee nach, gebildet; was der Poet, den nicht der Drang erfüllte, die Alltagswelt und ihre Widersprüche in eine höhere, von der Liebe dictirte Weltordnung aufzulösen; was der Tondichter, dem nicht die Sehnsucht die Brust schwellte, die überall im Leben mangelnde Harmonie im Reiche der Töne wiederzufinden? Ist es nicht eine Leidenschaft, wie sie nur die Liebe kennt, die Raphael zu immer erneuter Darstellung, zu den Versuchen immer höherer Verklärung seines Ideals trieb, wie es sich ihm in der

Mutter mit dem göttlichen Kinde verkörpert hatte; steht überdies, dieser Gegenstand selber nicht wiederum in nächster Beziehung zu allem, was wir Liebe nennen, die er in ihrer reinsten Gestalt symbolisirt; und bekennt uns der Künstler nicht, dass er — gleich der Liebe, die sich nimmer genügt — trotz all seinem Schaffen nie jene „*certa idea*“ erreicht habe, die seiner Sehnsucht beständig vorgeschwebt, wie das Bild der Geliebten dem Liebenden? — Beethoven und Schiller, die vielleicht kühnsten und vorstrebendsten Geister in Poesie und Tonkunst, treibt sie nicht beide, mächtiger noch wie alles andere, die Liebe? Vereinigen sie sich nicht in dem, der ganzen Welt geltenden dithyrambischen Herzensgrusse: „Seid umschlungen Millionen!“, oder in dem Ausrufe: „Brüder, über'm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen,“ zu einem Bekenntniss, das bei Beethoven insbesondere geradezu sein letztes Wort, sein Testament genannt werden muss? —

Am überzeugendsten aber offenbart sich die im Weltall, wie im Menschen und seinen erhabensten Schöpfungen, waltende Liebe als die einzige Kraft, die würdig ist, mit dem Wesen Gottes in Beziehung gebracht zu werden, wenn wir unsere Blicke auf die Culturgeschichte richten. Hier ist der Umstand von hoher Bedeutung, dass gerade diejenigen Persönlichkeiten, die wir als die vornehmsten Werkzeuge der Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung kennen lernten, auch die am meisten von liebender Hingabe und Opferfreudigkeit für unser Geschlecht erfüllten sind.

In dieser Beziehung ist vor allen anderen wieder Christus zu nennen. Was auch Generationen, seit seinem Auftreten, im Preise einer allwaltenden Liebe und in deren Bewahrheitung im Leben geleistet — alles ist doch nur ein schwacher Versuch, es ihm in der Hingabe seines Selbstes für das Wohl der leidenden Menschheit gleich zu thun, nur ein schwaches Echo seines von Millionen noch unverstandenen Ausspruches: „Gott ist die Liebe,“ eine schwache Umschreibung oder Variation der praktischen Folgerungen, die er einer solchen Erkenntniss des Wesen Gottes durch die Worte gab, dass, wer ohne Sünden sei, den ersten Stein auf den Sünder werfen solle und dass dem Bruder nicht siebzigmal, sondern siebenmal siebzigmal zu vergeben sei. — Von dieser, seiner innerlichsten Seite erfasst, stellt sich das Christenthum — nämlich die Verwirklichung seiner Lehren in einem alle Völker umschlingenden Reiche der Liebe und Humanität — gleichfalls als Ziel der gesammten Menschheitsentwickelung dar. —

Nächst Christus verrathen Moses und Luther, die hervorragendsten Vertreter der beiden anderen Epochen der, durch das Bildungsgesetz in der Form der Offenbarung bewirkten Entwickelung,

durch ihr Leben, Thun und Denken einen überreichen inneren Schatz von hingebender Liebe an ihr Ideal und an ihre Brüder.

Ob wir der erhabenen Gestalt des Moses eine hohe, oder geringe geschichtliche Wahrheit beimessen wollen — jedenfalls wird das Bild, das uns die Traditionen seines Volkes von ihm gewähren, für die Anschauung seiner Persönlichkeit entscheidend sein. Diese erzählen uns, dass das, im Schilfe des Nil von der Königstochter gefundene Kindlein im Palaste der Pharaonen auferzogen und mit allem Luxus und der höchsten Cultur jener Zeit umgeben und genährt worden sei. Aber dies alles, so wie der Weg zu den höchsten Ehrenstellen des Landes konnte die Liebe zu seinem geknechteten und verachteten Volke nicht in Moses Herzen ersticken. Er verachtete alle Güter der Welt, wenn er sie nicht mit den Seinen theilen durfte, und so ward die ihm überlieferte höhere Erkenntniss für ihn nur ein Mittel, den grossen Plan der Befreiung seines Volkes zu entwerfen und auszuführen. Herrlich offenbart sich dann ferner die, mit grossen Liebeswerken stets verbundene Ausdauer in dem mühevollen und mit Entsagung und Kämpfen verknüpften Erziehungswerke, welches Moses den Seinen, während eines vierzigjährigen Umherwanderns in der Wüste, angedeihen liess. Aber ebenso, wie die Liebe Anfang und Mitte seiner grossen Laufbahn kennzeichnet, charakterisirt sie auch deren Ende. — Wir wissen, dass Solon, nachdem er den Athenern Gesetze gegeben, sich freiwillig verbannte, um, wie ein Gestorbener, seinem hinterlassenen Werke eine höhere Weihe in den Augen der Zurückbleibenden zu verleihen. — Es liegt sehr nahe, die Erzählung, Gott habe Mose das gelobte Land nur von ferner Bergeshöhe erblicken lassen und ihm nicht vergönnt, dasselbe zu betreten, auf ähnliche Motive in der Seele des Befreiers und Gesetzgebers des israelitischen Volkes zurückzuführen. Auch er galt den Seinen fortan als ein Abgeschiedener und von der Gottheit Entrückter, und das grosse Liebeswerk seines Lebens ward hierdurch gleichsam zu einem, den Seinen hinterlassenen geheiligten Testamente. Eine solche Selbstentsagung, ein solcher Verzicht auf das Geniessen der Früchte unseres ganzen persönlichen Wirkens, zu Gunsten Aller, ist aber gewiss der höchste Grad der Liebe.

Können wir, Moses gegenüber, nur aus der Ueberlieferung auf sein ebenso warmes, wie grosses Herz schliessen, so erfahren wir hinsichtlich Luther's durch hundert und aberhundert beglaubigte historische Aeusserungen und Thatsachen, wie es um das liebevolle Gemüth des Mannes stand, mit dem die Wirkungen des Bildungsgesetzes in der Form der Offenbarung abschliessen. Wie Moses die Liebe zu seinen Landsleuten, den Israeliten, zum Be-

freier derselben machte, so Luther das Erbarmen und Mitleid mit seinem, von Rom ausgesogenen und immer mehr des milden hellen Lichtes des Evangeliums beraubten deutschen Volke. Unter den Scholastikern stand ihm Bernhard von Clairvaux am höchsten, und zwar wegen seiner, die starren Satzungen der Kirche mildernden Menschengüte.*) — Als freiwilliger Gefangener auf der Wartburg beklagt sich Luther darüber, dass man ihn nöthige, sich, als Junker Georg, auch an der Jagd zu betheiligen, da es ihm nicht gegeben sei, sich an der Hetze und Tödtung der armen Thiere des Waldes, denen er ihre Freiheit und ihr Leben gönne, zu ergötzen. Bezeichnend ist in dieser Beziehung auch das von Luther verfasste und an seine Adresse gerichtete Sendschreiben der Vögel, die sich darüber beklagen, dass sein Diener ihnen, den schuldlosen Sängern, seit einiger Zeit Netze und Fallstricke stelle und er diesen davon abmahnen möge.**) — Nicht weniger seine rührenden Worte über das Glück, Kinder zu besitzen und über die Spiegelung der göttlichen Liebe in der Natur; wie er denn von der Rose und ihrer Wunderpracht nicht enden kann.***) — In seiner „Warnung an seine lieben Deutschen," so wie in seinen Zuschriften: „An den Adel deutscher Nation" und „an die Rathsherren aller Städte Deutschlands" leuchtet herrlich seine Liebe zu seinem Volke.

Dass Luther's Thaten nicht weniger einer solchen Liebe zu den eigenen Landsleuten, wie seiner Ueberzeugung entstammten, haben die Deutschen der Reformationszeit sehr wohl empfunden. Dürer ruft in seinem, schon früher erwähnten Reisetagebuch aus: Martinus sei darum „gemördert" worden, weil er dem Unwesen habe steuern wollen, „dass wir unsers Blut und Schweiss also beraubt und ausgezogen werden und dasselbe so schändlich von müssiggehendem Volk lästerlich verzehret wird und die durstigen kranken Menschen darumb Hungers sterben." — Aehnlich äussert Hans Sachs in der *Trutznachtigall*:

»Auch thut das Schlangengezücht sich regen
Vnd förchtet sehr des tages Liecht,
Ihn will entgehn die elend Herdt,
Darvon sie sich haben genehrt,
Die lange Nacht, vnd wol gemäst.«

---

*) Bernhard (1091—1153) widersetzte sich nicht nur der Lehre von der unbefleckten Empfängniss Maria's, sondern auch dem gegen die Juden gerichteten Fanatismus der Mönche und des von ihnen erregten Volkes in Deutschland. Luther sagt von ihm, dass er ihn viel höher halte, denn alle Mönche und Pfaffen des ganzen Erdbodens. —

**) *Klageschrift der Vögel an Luther'n über seinen Diener Wolfgang Sieberger. Anno* 1534. —

***) S. Luther's *Tischreden.*

Auch die aufrührerischen Bauern nahm Luther anfänglich gegen ihre Unterdrücker lebhaft in Schutz und wandte sich erst dann gegen jene, als sie, durch die von ihnen begangenen Gräuel, das Werk der Reformation gefährdeten. Auch dass er die armen Gefangenen der Klöster dem Leben und dem reinsten, von Gott dem Menschen verliehenen Glücke, dem Familienleben, wieder zurückgab, war ein Act hoher Liebe. — Und wie gut und mild erscheint er selber, als treuer Gatte, Vater und Freund. Nicht weniger auch in seiner Schwärmerei für die beschwichtigende und den Regungen des Herzens unter allen Künsten den unmittelbarsten Ausdruck verleihenden Musik. — Selbst sein letztes Thun sollte ein Versöhnungswerk sein und galt dem Ausgleich des zwischen den Grafen von Mannsfeld ausgebrochenen Erbstreites. — Was endlich wäre rührender, wie das Geleit der weinenden Tausende, die den Gestorbenen, von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und unter dem Geläute aller Glocken, von Eisleben bis Wittenberg begleiteten. Wer so geliebt war, der musste wohl ein Mann der Liebe sein. Desshalb rief ihm auch sein Freund Melanchthon nach: „Ein Jeder, der ihn recht erkannt, muss dieses zeugen, dass er ein sehr gütiger Mann gewesen, mit allen reden holdselig, freundlich und lieblich und gar nicht frech, stürmisch, eigensinnig, oder zänkisch. Und war doch daneben ein Ernst und eine Tapferkeit in seinen Worten und Geberden, wie in einem solchen Manne sein soll."*) Darum weht es uns aus Liedern, wie: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", gleich einer Botschaft aus einer Welt der Liebe an; und wer, wie der Autor, vor dem auf der Wartburg befindlichen Bilde Luther's, von seinem Freunde Lukas Kranach gemalt, gestanden, wird empfunden haben, dass sich in demselben der Ausdruck der Güte und Milde in wunderbarer Weise mit dem der Seelengrösse und Geistesstärke paart. —

Die Gluth einer, wie in Moses, Christus und Luther der Gesammtheit zugewandten heiligen Liebe finden wir aber nicht nur unter jenen Heroen, welche unser Geschlecht durch die ihnen in ihrem Innern zu Theil gewordene Offenbarung förderten, sondern auch unter den grossen Helden, Staatsmännern, Künstlern, Weltweisen und Gelehrten, wie sie uns innerhalb der, durch das Bildungsgesetz in seiner organischen Gestalt bedingten Entwickelung entgegentreten. Natürlich steht auch hier wieder allen anderen Geistestypen die Persönlichkeit voran, womit selbstverständlich nicht gesagt sein soll, dass nicht auch dem grossen

*) Philipp Melanchthon's in der Schlosskirche zu Wittenberg seinem Freunde Luther gehaltene Grabrede. —

Charakter noch ein viel höheres Maass jener göttlichen Kraft innewohne, als dem Alltagsmenschen.

Wir dürfen somit sagen, dass alles, was in der Geschichte und in der Entwickelungssphäre von Religion, Kunst und Wissenschaft Grosses, oder Herzerhebendes bewirkt worden, in der Liebe und in der mit ihr verbundenen Ausdauer die Kraft gefunden habe, zu seinem endlichen Siege zu gelangen.

Zugleich aber haben wir erfahren, dass die Kraft zu lieben, gleich dem Genie und Talente, eine Begabung ist, d. h. eine Mitgift, die nicht erworben werden kann, sondern dem Subjecte, wie Genie und Talent, von Gott und der Natur verliehen wird. Ja noch mehr. Genie und Talent sind nur (vorausgesetzt natürlich, dass jene Kraft sich in ihrem ganzen Umfange offenbare) die geistigen Gradmesser des einer Persönlichkeit innewohnenden Liebereichthums.

Liegt aber in dieser hohen und ihren Besitzer beglückenden Begabung Einzelner vor vielen Tausenden nicht ein Verfahren der Natur, das den Anschein einer ungerechten Bevorzugung Weniger, auf Kosten Aller, trägt? — Wir können hierauf nur antworten, dass, auch dieser höchsten Begabung des Menschen gegenüber, ebenso wenig, wie bezüglich irgend einer besonderen Anlage zu diesem oder jenem Fache, von Ungerechtigkeit oder Willkühr die Rede sein könne. Lehrt uns doch gerade die Culturgeschichte, dass jeder dieser Begabten einen Platz in ihr ausgefüllt, auf dem er, zu Gunsten des Wohles und des Fortschrittes Aller, thätig und oft selbst ganz unentbehrlich gewesen. Gerade diese Begabten haben weniger, wie alle übrigen, sich selbst und ihrem Behagen gelebt, sondern ruhe- und rastlos im Dienste der Menschheit gewirkt, haben Kämpfe mit sich selber und der Welt ausfechten müssen, von denen der Durchschnittsmensch kaum eine Ahnung, geschweige denn eine Vorstellung hat. Und sie haben alle diese Mühen und Anstrengungen nur erduldet, damit uns anderen die reifen Früchte ihres Lebens und Wirkens in den Schooss fallen; Früchte, deren Zeitigung sie selber häufig gar nicht einmal erlebten. Sie haben das Gute, Schöne und Wahre als heilige Flamme in sich genährt, damit es um uns Tag sei und wir uns immer wieder an ihrem Feuer erwärmen und zu Thaten und Gedanken, in ihrem Geist und Sinn, entzünden. Schon hiermit würde die ihnen zu Theil gewordene Bevorzugung ausgeglichen erscheinen; aber die Gerechtigkeit einer göttlichen Weltordnung bleibt dabei nicht stehen. Dadurch dass sie jedem Einzelnen ein Gewissen mitgab, verschwindet auch der letzte Schimmer einer anscheinenden Begnadigung weniger Auserwählten.

Wenn das Gewissen auch in der Liebe schon mit enthalten ist, so steigt die Liebe doch andererseits hoch über das, was nur

das Gewissen fordert, aus eigener Bewegung empor. In wie manchen Fällen haben wir z. B. den Forderungen unseres Gewissens genug gethan, in denen uns die Liebe treibt, noch tausend Schritte weiter zu gehen. Sie kann also gleichsam des Gewissens entbehren, weil sie ihm immer Unendlichkeiten voraus ist. Ebensowohl könnte man aber auch umgekehrt sagen: das Gewissen der Liebe ist das einzige niemals zufrieden zu stellende, weil sie sich selber eben niemals genug zu thun vermag. — Die Liebe steht endlich auch darum stets über dem Gewissen, weil dieses, je nachdem es das besondere Gewissen verschiedener Zeitalter ist, zu irren vermag. Dies geschieht, wenn es die Menschen zum politischen oder religiösen, oder zu dem Fanatismus eines extremen wissenschaftlichen und künstlerischen Bekenntnisses aufreizt. Die Liebe dagegen kann zu keiner Zeit irren, denn sie stellt immer wieder das rein Menschliche in uns her, will zu allen Zeiten seinen ewigen Forderungen genügen.

Demungeachtet findet die göttliche Gerechtigkeit ihren vollen Ausdruck in der Mitgift des Gewissens an alle. Denn das Gewissen ist der Führer, der, je nachdem wir seiner Stimme Herrschaft und Gewalt über uns einräumen, im Stande ist, selbst ein liebeleeres Gemüth bis an die Pforten jenes seligen Reiches zu geleiten, in welchem alle Selbstsucht erstirbt. Gleicht daher das Gewissen der, von ferne her „leise und doch vernehmlich“, wie der Dichter sagt, in uns ertönenden Stimme des Weltgeistes, so ist die Liebe ein im Menschen glimmender Funke der Substanz jenes höchsten Wesens selber.

Hier angelangt, ist es wohl der Mühe werth, noch einen Blick auf die Bedeutung des Waltens jener von uns gepriesenen göttlichen Kraft und der ihr entstammenden Strenge gegen uns selbst für die Kunst, sowie auf die an ihr sich nährende Begeisterung und Ausdauer des Künstlers zu werfen. Wir haben zwar schon im Vorübergehen nachgewiesen, dass kein ächtes Kunstwerk ohne eine aus der Liebe geborene Begeisterung möglich ist. Wir halten es jedoch für nothwendig, die Wirkungen derselben hier noch etwas näher zu präcisiren.

Wir haben erfahren, dass das Gute, Schöne und Wahre immer nur eine Seite der im Weltall waltenden göttlichen Liebe offenbaren. Selbstverständlich werden daher auch die Ideale von Religion, Kunst und Wissenschaft, wenn wir sie bis zu ihrem Urgrunde verfolgen, sich als ein und dasselbe Ideal, nenne es sich im Einzelnen, wie es wolle, darstellen. — Die hehre Liebe nun, die den gotterfüllten Menschen, die den Künstler und den Priester der Wissenschaft beseelt, wird sich darin bekunden, dass er, zu Gunsten jenes ihnen allen gemeinsamen Ideals, der Selbstsucht entsagt.

Worin erkennen wir aber speciell im Künstler jenes Verzichten auf persönlichen Gewinn und auf eine persönliche Ehre, die ausserhalb der Zwecke der Kunst liegen, worin jene Strenge, die er bei seinem künstlerischen Schaffen, aus Liebe zu den Idealen seiner Kunst, gegen sich selber übt? —

Die Hingabe seines Selbstes an die künstlerische Idee offenbart der Künstler am deutlichsten in der Unterordnung seiner individuellen Ansprüche, Wünsche und Neigungen unter die ewigen Gesetze der Kunst; daher auch in dem treuen und liebevollen Anschluss an die ihm durch die Natur gegebenen und zu verklärenden Vorbilder, oder an, aus unserer Geistesnatur, in Folge ihr eingeborener Schönheitsgesetze, im Laufe von Jahrhunderten entstandene und eines immer neuen Inhalts fähige Kunstformen.

Eine solche Hingabe an den gewählten Gegenstand, an den auserlesenen Stoff, oder an die Kunstformen fordert aber vom Künstler die ihm grösstmöglichste Objectivität. Da wir nun früher bereits erfahren haben, dass Objectivität stets mit dem Styl, der Subjectivismus dagegen immer mit der Manier verknüpft sind, so gelangen wir zu der Erfahrung, dass alle Manier den selbstischen, der Styl allein den selbstlosen Künstler offenbart.

Je ausgebildeter daher die Manier eines Meisters ist, um so entschiedener haben wir es, statt mit der vom Künstler darzustellenden idealen Welt, mit dessen Subjectivität zu thun, die sich, wie alles nur Individuelle, darum auch so bald erschöpft und in Wiederholungen verliert. Je entwickelter dagegen der Styl eines Meisters ist, um so entschiedener vergessen wir den Künstler über sein Werk und verschwindet uns sein Selbst hinter dem von ihm gewählten künstlerischen Vorwurf. Dies hindert nicht, dass wir uns, wenn wir aus der von ihm dargestellten Welt wieder zu uns selbst zurückkehren, der unendlichen Ueberlegenheit des Stylisten über den Manieristen nur um so tiefer bewusst werden.

Der stylvolle Künstler verhält sich daher zu seinem Werke annähernd wie Gott zu seiner Schöpfung, von dem Schiller in dieser Beziehung sagt:

> »Ihn,
> Den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden
> Verhüllt er sich in ewige Gesetze!«

Der Manierist dagegen gleicht dem Narziss, der, in sein ihm aus dem Bachesspiegel zurückgeworfenes Bild verliebt, immer nur wieder im Anblicke dieses seines Selbstes schwelgt; der aber auch, eben weil er nur sich selbst liebt, nichts ausser sich zu lieben vermag. — Natürlich reden wir hier nur von der extremen Manier, deren Entwickelung der Künstler ja immer mit ver-

schuldet, weil er sich nicht zu der Kraft erhebt, auch das, was ihm antipathisch ist, oder nur durch Anstrengung überwunden werden kann, mit gleicher Liebe zu behandeln, wie das, was seinen Neigungen zusagt. — Aber auch eine ursprünglich beschränkte Manier wird immer dann über sich selbst hinauswachsen, wenn sich der Künstler bis zu dem Grade von der Liebe zu den ewigen Idealen seiner Kunst durchdringen lässt, dass er das Wuchern seiner Lieblingswendungen, zu Gunsten des gewählten Gegenstandes, so weit er es vermag, einschränkt, oder eine ihm, wie aller Manier, geläufig gewordene besondere Darstellungsweise in einzelnen Fällen selbst ganz opfert.

Giebt es aber nun eine andere Bezeichnung für jene Freudigkeit und Ausdauer, mit der der grosse Künstler dem erwählten Gegenstande nicht nur gerecht zu werden bestrebt ist, sondern sich eigentlich nimmer hierbei genug zu thun vermag, als die der Liebe? Alles was die Liebe kennzeichnet, offenbart sich auch während der schöpferischen Thätigkeit eines solchen Meisters. Wie die Liebe in der Natur sowohl, wie da, wo sie in unserem geistigen Thun und unsern Handlungen wirkt, nichts Unvollkommenes, oder Halbes zeugt, nichts nur zum Theil, oder in kümmerlicher und in dürftiger Weise vollbringt, so ist auch dem grossen Künstler nichts an seinem Werke nebensächlich, oder genügt ihm, wenn damit nur anscheinend ein Ganzes dargestellt wird. Wie ferner der Liebe alles, wo sie schaffend in der Natur wirkt, auf ein Werden aus dem Urgrunde ein und derselben Idee heraus, auf eine consequente Entwickelung aus dem einmal gegebenen Keime bis in das zarteste und scheinbar nebensächlichste Detail hinein, mit einem Worte, auf ein organisches Ganze ankommt, so ist dem ächten Künstler organische Einheit des von ihm geschaffenen Kunstwerkes erste und letzte Forderung. Ihr zu Liebe bildet er aber nicht nur, wie die Natur, das Detail mit derselben Sorgfalt, wie die wichtigsten Organe, (im Kunstwerk die entscheidendsten Momente und Charaktere) sondern er stösst auch, wie diese, alles aus, was der Styleinheit, oder der Idee des von ihm begonnenen Werkes widerspricht und nicht gemäss ist; d. h. er vermag auch ganze Partien seines Werkes, mögen sie ihm, für sich allein betrachtet, noch so sehr gelungen sein, wieder zu vernichten, oder aus dem Kunstwerke auszuscheiden, wenn dadurch irgend eine der Proportionen desselben, oder eine andere, durch die Einheit des Kunstwerkes gebotene Forderung beeinträchtigt wird. Daher kommt es denn auch dem wahren Künstler nicht auf das Fertigwerden an; die Arbeit selber, das Versenken in seinen Gegenstand ist ihm, wie auf der einen Seite heilige Pflicht, so auf der anderen Seite tiefste Befriedigung und schönster Lohn. Er liebt in seinem

Werke nicht sich, sondern das künstlerische Object und will es daher, wie die Mutter ihr Kind, so ausstatten, dass dasselbe nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft gewachsen sei.

Der extreme Manierist umgekehrt liebt in seinem Werke nur sich; er möchte immer gleich fertig sein, um den Lohn der Welt zu ernten, oder er lebt in der Verblendung, dass alles, was von ihm stamme, so werthvoll sei, dass er nichts darunter der Oeffentlichkeit entziehen dürfe. Eben weil sich bei ihm die Liebe zur Kunst und zum Kunstwerke in ein Verliebtsein in sein Selbst auflöst und verliert, vermag er es auch nicht, der Einheit oder den Proportionen eines künstlerischen Ganzen zu Liebe, das, was ihm in seiner Manier besonders gelungen, wieder auszuscheiden, oder davon abzulösen. In einem dramatischen Werke z. B. wird er seine Lieblinge, auf Kosten der ihm zufällig weniger interessanten oder zusagenden Charaktere, bevorzugen, oder in's Uebertriebene steigern. Die Durchbildung und das Detail eines Kunstwerkes nun vollends ist ihm häufig ganz gleichgültig. Glaubt er nur bestimmte Wirkungen auf die Welt erreicht zu haben, die dazu beitragen können, sein Selbst vor dieser, und sei es auch nur auf einen Tag, zu verherrlichen, so ist ihm alles Uebrige nebensächlich.

Man sieht, in welchem Lichte, von dem Standpunkte einer unbedingten Hingabe des Künstlers an sein künstlerisches Ideal aus, der künstlerische Effect um des blossen Effectes willen, oder vollends eine künstlerische Effecthascherei, wenn sie sich als Grundzug einer künstlerischen Individualität offenbart, erscheint.

Wie aber die grosse Persönlichkeit in der Culturgeschichte dem Ideale nicht nur um seiner selbst willen dient, sondern ihre Brüder in den Mitbesitz der ihr gewordenen inneren Offenbarung setzen will, so wirkt auch der grosse Künstler, indem er sich mit seinen Werken an die Besten wendet, durch diese, denen ja allein die Zukunft gehört, schliesslich auf seine ganze Nation und die Menschheit und erhebt sie durch seine Schöpfungen über das Gewöhnliche und Alltägliche. Daher können wir nach seinem Hingange von ihm und seines gleichen mit einem alten deutschen Verse sagen:

»Die sind nun todt und leben noch,«

während von jenen selbstischen Naturen in der Kunst, die ihren Lohn dahin haben, die zweite Zeile desselben ernsten Spruches gelten kann:

»Nun leben viel und faulen doch.«

Unter allen Manifestationen des geistigen Menschen ist, auch unter den Künstlern, selbstverständlich der die Persönlichkeit repräsentirende der liebebegabteste. Was entzückt uns in dem

Künstler, der den hohen Standpunkt des Geistestypus der Persönlichkeit einnimmt, wenn es nicht die in seinen Werken stärker, wie in denen eines jeden anderen künstlerischen Genie's oder Talentes, hervortretende Spiegelung eines liebeseligen Gemüthes ist? Darum wirken die vorzugsweisen Repräsentanten der Persönlichkeit in der Kunst: ein Raphael, Mozart, Shakespeare, Goethe, beglückend und beseligend, wie die Liebe selber. In einem solchen Sinne wollen wir Mozart gern den Sänger der Liebe nennen, wie Raphael den Maler der urheiligsten, zwischen Mutter und Kind waltenden Liebe.

Aber auch in der Kunst übt die Natur an geringeren Typen, wie sie, dem Genie und der Persönlichkeit gegenüber, dort durch das Talent repräsentirt werden, Gerechtigkeit, oder wirkt sie, bis zu einem gewissen Punkte hin, in einem wieder ausgleichenden Sinne, und zwar, wie wir bereits aus dem vorigen Capitel wissen, durch die auch dem Talente nicht vorenthaltene Mitgabe eines Gewissens. Denn es giebt ebensowohl ein Gewissen in der Kunst, wie im Leben; ja, beide sind eigentlich nur ein und dasselbe, weshalb denn das künstlerische Gewissen nicht weniger vernehmlich in uns spricht, nicht weniger entschieden uns zur Strenge gegen uns selbst auffordert, wie das ethische Gewissen.

Das Gleiche wäre von der Wissenschaft und Religion zu sagen. Auch in den Gebieten dieser beiden Geistessphären existirt ein Gewissen, das ebensowohl über jede Tradition und jedes Dogma, wie über alle Philosopheme und Lehrsysteme zu triumphiren vermag. Die bekannten Worte Luther's: „Es ist nicht räthlich, etwas wider das Gewissen zu thun“, mit welchen er auf dem Reichstage zu Worms auf alle Drohungen, durch die man ihn einzuschüchtern suchte, antwortete, sind in dieser Beziehung charakteristisch. — Neuerdings endlich haben wir es erlebt, dass einer der grössten Naturforscher der Gegenwart einer ihn feiernden und dabei zu der Behauptung gelangenden Versammlung, dass durch seine Entdeckungen auch das Leben des Geistes aus dem Stoffwechsel zu erklären sein werde, mit den Worten entgegentrat: dass er sich selber bis jetzt keineswegs zu solchen Folgerungen berechtigt fühle, wie es denn überhaupt sehr fraglich bleibe, ob der Natur des Geistes jemals auf physikalischem oder chemischem Wege näher zu kommen und dieselbe von da aus zu ergründen sein werde.*) Auch dies war eine Regung des Gewissens, und zwar des wissenschaftlichen. —

Wir glauben im Vorstehenden wenigstens angedeutet zu haben,

*) In der im Jahre 1869 zu Innsbruck tagenden Naturforscherversammlung. —

dass ohne völlige Hingabe unseres Selbstes an eine Idee, und zwar ebensowohl aus Liebe zu dieser, wie zu unseren Mitmenschen, auch in der Kunst nichts Lebensfähiges erzeugt wird. Behauptet somit die Liebe dieselbe hohe Bedeutung in der Kunst, wie überall, so können wir uns in unserer Ueberzeugung, dass keine andere Kraft mit Gott in Beziehung gebracht zu werden verdient, nur bestärkt fühlen, während sich für die Kunst hieraus der Gewinn ergiebt, dass wir auch ihre sublimsten Werke als directe Offenbarungen des Weltgeistes im Künstler auffassen dürfen.

Darum meinte Goethe, dass alles, was dem Künstler als erstes Aperçü zu Theil werde, gleichsam „wie geschenkt" sei. Aus gleichem Grunde hat sich in der Kunst mit Recht der Begriff einer künstlerischen „Divination" eingebürgert. Dass sich auch grossen Tondichtern die Empfindung einer, sich ihnen in ihrem Innern erschliessenden Offenbarung mittheilte, sagen uns viele Züge aus ihrem Leben. Wir müssen uns darauf beschränken, hier nur einige derselben anzuführen.

Im Bewusstsein einer solchen, ihm während des Schaffens an seinem *Messias* zu Theil gewordenen inneren Erleuchtung antwortete Händel, wie erzählt wird, dem Könige Georg II. von England auf seine Worte: „Sie haben uns sehr durch ihr Werk erfreut", — „Majestät, ich wollte nicht erfreuen, sondern bessern." — In dem Gefühle, dass es einer solchen Offenbarung bedürfe, wenn er das seiner Seele vorschwebende Ideal verwirklichen solle, stärkte sich der kindlich fromme Haydn bei der Arbeit an seinem Oratorium „die Schöpfung" durch Gebet. — In der Gewissheit, dass der Weltgeist ihm eine Gabe anvertraut, die er in seinem Sinne zu verwerthen habe, schrieb der über seine Taubheit verzweifelnde Beethoven die Worte in sein Testament: „Es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst sie hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte.*)"

Wir haben endlich noch des nicht zu unterschätzenden Einflusses zu gedenken, den die Erkenntniss der All-Liebe, als der Substanz des göttlichen Seins, so wie eine Symbolisirung des letzteren in der göttlichen Person, wenn sich beide Anschauungen erst vom Zufälligen und Besonderen losgelöst, d. h. über jedes tendenziöse Bekenntniss erhoben haben, speciell auf die Kunst und den Künstler ausüben werden.

Erst wenn der Künstler zu der Freiheit gelangt, in dem Ideale seiner Kunst, dem Schönen, die einzige ihrer würdige Offen-

*) A. Schindler: Biographie Ludwig van Beethoven's S. 52.

barung der Gottheit, innerhalb der Welt des Sinnlichen, zu erkennen, ist es denkbar, dass sich der Kunst ein Feld eröffne, das sie bis jetzt nur ausnahmsweise und schüchtern betreten. Der griechischen Kunst waren zwar bereits das Göttliche und Schöne identisch, da sie aber im Göttlichen nicht zugleich die Liebe als das Höchste und Letzte und daher auch die Schönheit durchdringende auffasste, so begegnen wir bei ihr mehr einer Schönheit der Form, als des Ausdrucks, welcher letztere der Schönheit erst ihren tiefsten und innerlichsten Gehalt verleiht. Demungeachtet waren die Griechen das einzige Volk, nicht nur des ganzen Alterthums, sondern auch dem gesammten Mittelalter gegenüber, welches wagte, das Schöne, wenn vorerst auch nur von einer Seite, als identisch mit dem Göttlichen aufzufassen. — Die Inder, die Assyrer, die Aegypter, nicht weniger die Azteken und Tolteken identificirten das Göttliche entweder mit dem Colossalen und Ungeheuerlichen, oder mit dem Verthierten und Hässlichen. Auch die christlich-byzantinische Kunst und selbst das fortgeschrittenere Mittelalter, bis etwa zum 12. Jahrhundert hin, fassten dasselbe unter starren typischen Formen, so wie jedenfalls doch mit Gleichgültigkeit gegen alle formale Schönheit auf, wogegen freilich bereits der Ausdruck tiefer Innerlichkeit, gleich der Morgenröthe einer neuen Welt des Schönen, die Schöpfungen der Künstler erfüllt. Wie weit ist aber auch noch die Gegenwart davon entfernt, besonders wenn wir derjenigen Anhänger der verschiedenen religiösen Bekenntnisse gedenken, die im Schönen nur das zu fliehende Fleischliche, im Gegensatze zum Geistlichen, erkennen, Gott und das Schöne als identisch zu erfassen. Wie wenig ist ein solcher Zelotismus, so wie nicht minder alle diejenigen, welche die Natur mit getrübten Augen oder unreinen Blicken anschauen, befähigt, das Nackte in der Kunst, den herrlichen, von Gott nach seinem Bilde geschaffenen menschlichen Körper ebensowohl als schön, wie als göttlich zu empfinden.

Sind doch selbst manche Künstler noch weit davon entfernt, die Schönheit als eine der Seiten des Göttlichen zu begreifen; daher sehen wir eine gewisse frömmelnde Schule von Malern bis auf die Byzantiner, oder doch bis tief in das Mittelalter hinein zurückgehen, in dem Wahne, dass sie hierdurch der Verweltlichung des Religiösen in der Kunst entgegenwirken. Können wir uns hierüber wundern, wenn sogar ein so gewaltiger Meister wie Cornelius sich zu den Worten fortreissen liess: „In Raphael liegt das grösste Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus. Man möchte weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste, gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes

geschaut, abtrünnig werden kann."*) — Auch in der Musik begegnen wir sowohl bei Laien, wie bei Künstlern verwandten Tendenzen. Welche Kämpfe wird es noch kosten, bis es z. B. gelingen wird, in die evangelische Kirche, neben dem Choral, wahrhaft künstlerische Erzeugnisse religiöser Begeisterung, wie die Bach'schen und Schütz'schen *Motetten*, die schönen Kirchenlieder Eccard's, oder die *a capella* componirten Psalme Mendelssohn's und anderer Meister einzuführen; d. h. dieselben unmittelbar in den Gottesdienst eingreifen zu lassen. Bis jetzt gestattet man die Aufführung solcher Werke höchstens in Kirchenconcerten, und dies alles trotz des, der Kunst so günstigen und freisinnigen Vorganges Martin Luther's, des Gründers der neuen Kirche. Hat es doch das Ansehen, als wenn unseren Puritanern, obwohl der polyphone Gesang vorzugsweise der protestantischen Empfindung in der Tonkunst Ausdruck verleiht, ausschliesslich der homophone Choralgesang kirchlich erscheine, und zwar in um so höherem Grade, je mehr er von der Gemeinde eher geschrien, wie gesungen, somit also in unschönster Weise vorgetragen wird.

Jenem letzten Bekenntnisse aber, auf das wir oben hindeuteten, wird der Begriff des Schönen mit Gott eins und von diesem unzertrennlich sein. Auch das Schöne kann nur in dem Wesen Gottes wurzeln und aus demselben geboren werden und erscheint als der reinste Ausdruck des Göttlichen in der Welt des Stoffes. —

Wenn wir uns nun aber das Absolute als göttliche Person symbolisiren, das Wesen dieser göttlichen Person mit einer im Weltall waltenden All-Liebe identificiren und eine solche Vorstellung von Gott und von der Qualität der Substanz seines Wesens, als das wahrscheinlich letzte Bekenntniss unseres Geschlechtes bezeichnen, so würde in dem da kommenden und schon beginnenden dritten Weltzeitalter die Menschheit in ein erneutes Kindschaftsverhältniss zum Weltgeiste treten. Führt aber alle Bildung zu etwas Anderem, als zu einer solchen Rückkehr zu unseren Anfängen, und ist nicht der Gang der Culturgeschichte für unser Geschlecht, was der Gang seiner Bildung für den Einzelnen? Auch die durch die Bahn des menschlichen Fortschrittes beschriebene Linie würde dann jene Kreisbewegung vollführt haben, die wir als das Symbol der sublimsten im Kunstwerke möglichen Entwickelung kennen lernten.

Trotz allem aber, was für die Annahme der Einmündung des Ausganges unserer Entwickelung in deren Anfänge — wir meinen in das Gottesbewusstsein — spricht, wollen wir niemand unsere

---

*) Aus einem Briefe von Cornelius aus Rom, Cölner Zeitung vom 23. Mai 1867.

Meinung aufdrängen. Es genügt, die Persönlichkeitsentwickelung, die nun einmal nicht zu leugnen sein wird, als das Ziel erkannt zu haben, auf welches die Culturgeschichte zustrebt. Zeigt sich die Erzeugung der Persönlichkeit und eine immer weiter um sich greifende Verbreitung der Weltanschauung derselben als das letzte Resultat alles culturgeschichtlichen Fortschrittes, so wird damit auch die Entwickelung eines reinen und idealen Menschenthums zur Gewissheit. Unter einem solchen haben wir aber die Verwirklichung einer Humanität zu verstehen, die, wenn sie sich auch immer wieder an Religion, Kunst und Wissenschaft nähren und auferbauen wird, dennoch idealer dastehen und erfolgreicher wirken dürfte, wie sie alle; und zwar aus dem Grunde, weil es ihr erst möglich sein wird, eine jede dieser Geistessphären in jener vollen Freiheit aufzufassen, die nur die Liebe verleiht.

Denungeachtet möchten wir davor warnen, über die Frage nach dem Dasein Gottes, als über eine, bezüglich der Ziele der Culturgeschichte, secundäre allzu leichtfertig hinwegzugehen. — Wir haben gesehen, dass dem gesammten culturgeschichtlichen Fortschritt der Menschheit ganz unverkennbar seine Bahnen nach einem ideellen Zusammenhange und in der Richtung auf ein ideales Ziel vorgezeichnet sind. Wir haben ferner erfahren, dass ganze Völker, wie Einzelne auch dann, wenn sie am freiesten zu handeln glaubten, oder wenn sie dem vorgezeichneten Entwickelungsgange selbst momentan entgegenwirkten, in seinem Geiste handeln und zu neuem Anstosse in seiner Richtung den Anlass geben mussten. Wir haben nicht weniger gesehen, dass der letze Zweck alles culturgeschichtlichen Fortschrittes die Entwickelung der Persönlichkeit, in jenem hohen Sinne verstanden, war, welchen sie unter den Typen einnahm. Wir bemerkten endlich, dass Religion, Kunst und Wissenschaft — diejenigen Sphären, in welchen dieser Process am reinsten erfolgte — ihre Ideale im Guten, Schönen und Wahren fanden, und dass diese Ideale einer höheren Verschmelzung in der sie allumfassenden Liebe fähig waren.

Von hier nun bis zum Erfassen Gottes, als die das Weltall durchdringende All-Liebe unter dem Bilde der Persönlichkeit, d. h. unter dem Bilde eines von sich selbst wissenden und das All mit Bewusstsein gestaltenden Weltgeistes, ist nur ein Schritt, und dieser eine Schritt ist zugleich der einzige vor der menschlichen Vernunft zu rechtfertigende. — Aber nicht nur das. Er ist auch der einzige Schritt, der dem inneren Bedürfen unseres Geschlechtes gemäss ist; jenem inneren Bedürfen, von dem erfüllt Lessing ausrief: „Wenn man mit Gott fertig ist, was hat man dann noch in der Welt zu suchen?“

Ein geistreicher Kopf äusserte mit einer uns völlig verständ-

lichen Ironie: „Merkwürdig ist es, dass eine gewisse Secte von Schülern der ewigen Weisheit, bei unverhohlener Angst vor allem Persönlichen in den obersten Regionen, desto zärtlicher hegt und anbetet, was hier drunten die kleinen Persönlichkeiten Gutes und Böses thun. Denn „der Professor ist eine Person, Gott ist keine“ sagt schon Goethe.“ — Mit heiterem Humor deutet das hier angeführte Goethe'sche Wort auf den Widerspruch hin, in welchen sich die Philosophie mit sich selber setzt, wenn sie einerseits ein mit der Vernunft identisches göttliches Sein annimmt und doch andererseits jede Beziehung eines solchen Seins auf das Persönliche negirt, obgleich ein vernunftbegabtes Sein nach unseren menschlichen Vorstellungen sowohl, wie nach unserer Erfahrung nur im Persönlichen möglich und daher, wenn wir es im Weltall festhalten wollen, ebenfalls nur unter der Voraussetzung der Existenz eines in der Sphäre des von sich selbst wissenden Geistes waltenden und auf diese Weise dem Persönlichen wiederum verwandten Weltgeistes zu rechtfertigen ist. In gleicher Weise subjectiv-beschränkt erscheint, bezüglich des oben berührten Punktes, eine ausschliesslich empirisch verfahrenwollende Theorie. Wie ist es möglich, dass eine Weltanschauung, die das Ursachslose zu verwerfen sich das Ansehen giebt, im Hauptpunkte alles Wissenswürdigen demungeachtet Wirkungen ohne Ursachen, oder ohne einen letzten Grund annimmt? Reducirt sie doch die Verwandlung eines verworrenen Chaos von Stoffen und Kräften in ein geordnetes Weltganze auf einen unerklärlichen Zufall — das Vorhandensein von organischem und selbst von bewusstem Leben auf die Wirkungen einer, leider bis jetzt nur noch unbekannten Mischung von Stoffen und Kräften, so dass sie nicht weit mehr davon entfernt scheint, uns den Goethe'schen *Homunculus* demnächst zu produciren! — Wie kann aber, wenn nur Gleiches Gleiches erzeugt, der Zufall das Gesetz, das Leblose Leben und das Bewusstlose das Bewusste aus sich hervorgebracht haben?

Leben setzt Leben voraus. Darum muss, da Leben vorhanden und weder auf mechanischem, physikalischem, noch auf chemischem Wege, sondern immer nur durch Leben zu erzeugen ist, Gott, als der Inbegriff alles Lebens, sein Urquell sein. — Welche Uebereilung, oder Ueberhebung, zu glauben, dass alles Sein im Universum nur in dem, auf dem Weltstäubchen Erde lebenden Menschen zum Wissen von sich selbst komme, dass nur in ihm das durch die gesammte Natur gehende Leben zum Bewusstsein gelange! Um so mehr Uebereilung, da wir bemerken, dass wir auch, indem wir zum Wissen von uns selbst kommen, hierzu immer nur auf dem Wege unabänderlich festgestellter und, gleich grossen Naturgesetzen, eine kosmische Bedeutung be-

hauptender Denkgesetze zu gelangen vermögen, welche, wie jene auf die natürliche Einheit des Weltalls, so ihrerseits auf einen geistigen Mittelpunkt desselben hindeuten. —

Wie ärmlich muss daher eine Anschauung sein, die in dem Bedürfniss, Gott zu besitzen, und in der mit ihm verknüpften Hoffnung einer persönlichen Fortdauer nur einen Nothbehelf, zu dem unser Geschlecht, dem Tode gegenüber, von jeher seine Zuflucht genommen, oder den Ausdruck menschlicher Beschränktheit sieht. Der unter einem solchen Gesichtspunkt Urtheilende gleicht dem Manne, der, weil er sich in einem engen Thale befindet, die Wände desselben für die Grenzen der Welt hält und den auf freieren Aussichtspunkten Stehenden zuruft: er könne nichts von dem sehen, was sie zu schauen wähnen.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass es nicht die Furcht war, die die Völker zu den Vermittelungsversuchen in Religion, Kunst und Wissenschaft getrieben. Auch zu der immer mehr sich vorbereitenden erneuten und am Ausgange der Culturentwickelung eintretenden freiwilligen Kindschaft, dem Weltgeiste gegenüber, treibt die Menschheit nur ihre Ueberzeugung und der Widerspruch, in welchem das Vergängliche mit den ihr eingeborenen idealen Ansprüchen und mit der Natur ihres Geistes steht.

Jene aus freier Wahl und mit Bewusstsein erneute Kindschaft würde so weit davon entfernt sein, ein Ausdruck menschlicher Beschränktheit zu sein, dass diese im Gegentheil, durch ein solches Verhältniss unseres Geschlechtes zum Absoluten, durchbrochen erscheinen würde. Mit dem Eingeständnisse dieser Kindschaft würde der Mensch zur freiesten Erkenntniss der seinem Geiste gesteckten Grenzen gelangt sein; zu jener Erkenntniss, welcher Goethe in den Worten Ausdruck lieh: „Die Natur Gottes, die Unsterblichkeit, und das Wesen unserer Seele sind ewige Probleme.“ Er würde eben nur eingestehen, dass ihm, als einem Bedingten und Beschränkten, weder die Sinneswerkzeuge, noch die Geistesorgane gegeben worden sein können, das Unbedingte und Unbeschränkte zu berechnen, oder zu definiren, und dass die höchsten Probleme keine absolute und directe, sondern immer nur eine relative und indirecte Beantwortung zulassen. Er würde sich also, über den Standpunkt einer sich selbst und ihre Fähigkeiten überschätzenden Subjectivität, auf den Standpunkt der ihm möglichen reinsten Objectivität in der Erkenntniss seiner selbst erhoben und sich hiermit das Zeugniss wahrer Mündigkeit ertheilt haben. —

Und so dürfen wir denn das letzte Resultat, das wir aus der Betrachtung des culturgeschichtlichen Fortschrittes unseres Geschlechtes gewonnen haben, in die Worte fassen: Das Absolute, das wir unter dem Bilde der göttlichen Person, als dem einzigen

seiner würdigen, zu begreifen haben, wird uns kund in dem Walten der das All durchdringenden Lebensspenderin: Liebe. Im Weltall, in den Elementen, im Stoffe, in der unorganischen Natur und in der Pflanzenwelt wirkt der Weltgeist als Gesetz, in der Thierwelt als leitender Instinct und wiederum als Gesetz; nur im Geistesdasein des Menschen begiebt er sich seiner absoluten und darum zwingenden und das Universum allbindend durchdringenden Macht. Und zwar zu Gunsten der Freiheit, d. h. zu Gunsten der Möglichkeit freier und hierdurch in eine geistige Gemeinschaft mit ihm tretender Geschöpfe. —

Auf die Frage aber, warum dies geschehe, haben wir keine andere, als wiederum die eine Antwort: Aus Liebe. — Ist Gott die Liebe, so ist es der höchste denkbare Grad derselben, dass er sich in dem Geschöpfe, in das, allein unter allen uns bekannten, eine Perfectibilität *in infinitum* gelegt ist, so völlig seiner selbst entäussert, oder dass er sich, der Absolute, im einzelnen Falle wieder so sehr beschränkt, dass diesem Geschöpfe die Wahl zwischen Göttlichem und Ungöttlichem freigestellt ist, dass das aus Gott Geschaffene, wenn zwar auch zugleich wider sich selbst, so doch überhaupt gegen Gott zu handeln, das Bedingte sich, dem Absoluten gegenüber, als ein Besonderes zu setzen vermag und dass, falls sich der Mensch dem Göttlichen zuwendet, dies auch von seiner Seite ein Act der Freiheit, ein Act der Liebe ist, die sich in ihrem Urquell reinigen und verklären will.

Das Ziel der gesammten Entwickelung ist also die Heranbildung unseres Geschlechtes zu einer auf Freiheit gegründeten, aus Freiheit emporwachsenden Liebe zu Gott und den Menschen, und die drei Geistessphären, durch welche die directesten zu diesem Ziele geleitenden Wege gebahnt sind, heissen: Religion, Kunst, und Wissenschaft.

»Freundlos war der grosse Weltenmeister,
Fühlte Mangel — darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit!
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit.«

---

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

## Druckfehler-Verzeichniss des 2. Halbbandes.

---

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| S. 515 | Zeile 6 | von | oben | statt: | einzelnem lies: einzelnen. |
| - 518 | - 11 | - | - | - | Zauberspuckes lies: Zauberspukes. |
| - 525 | - 26 | - | - | - | überzartem lies: überzarten. |
| - 530 | - 11 | - | - | - | Atmossphäre lies: Atmosphäre. |
| - 530 | - 22 | - | - | - | Ercheinung lies: Erscheinung. |
| - 532 | - 6 | - | - | - | melchem lies: welchem. |
| - 534 | - 14 | - | unten | - | Atmossphäre lies: Atmosphäre. |
| - 558 | - 29 | - | oben | - | Baco lies: Bacon. |
| - 599 | - 11 | - | - | - | wenigstes lies: wenigstens. |
| - 637 | - 28 | - | - | - | berühmter Leich lies: berühmtes Lied. |
| - 637 | - 5 | - | unten | - | anderer Leich lies: anderes Lied. |

---

# Inhalt des ersten Bandes.

